31761 09701775 0

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/schopenhaueralsp00reic

3373
.Yr

Schopenhauer

als

Philosoph der Tragödie.

Eine kritische Studie

von

Dr. Emil Reich.

214030
11.7.27

Wien.
Verlag von Carl Konegen.
1888.

Germany

Vorrede.

Diese Schrift wird vom Verfasser absichtlich noch zurückgehalten, um erst einige Wochen nach dem Schopenhauerjubiläum der Öffentlichkeit vorgelegt zu werden. Es widerstrebte ihm in diesen Tagen, wo wir uns nur dankbar der Verdienste des großen Mannes, nicht seiner Fehler und Schwächen erinnern sollten, durch einen Misklang die Gedenkfeier zu stören. Aus diesem Grunde erklärt es sich, dass die Festschriften, welche die nächsten Wochen uns sicherlich bringen werden, hier noch nicht berücksichtigt sind und dass im Text von der seither erschienenen Aesthetik Hartmann's als einer erst zu erwartenden gesprochen wird. Der Verfasser hat in diesem Buch absichtlich seine Person nicht vorgedrängt, sondern lieber bereits bekannte Namen für seine Auffassung sprechen lassen, obwohl er sonst kein Freund eines derartigen Citatengewimmels ist, wie es nun seine eigene Erstlingsschrift aufweist. Es sei ihm noch gestattet darauf hinzuweisen, dass er besonderes Gewicht auf die — wie er hofft manches Neue bietenden — Ausführungen über mehrere classische, von Schopenhauer als Belege für seine Ansichten angeführte Werke legt. Schopenhauers große Bedeutung als Begründer des wissenschaftlichen Pessimismus soll hier unangefochten bleiben, aber es schien dem Verfasser ein nothwendiges Werk, den Nachweis zu erbringen, wie verderblich die Anwendung Schopenhauer'scher Theorien auf die Tragödie für diese sein muss. Der Leser mag entscheiden, ob dies gelang.

Wien, am 8. Februar 1888.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	1— 6
I. Was ist die Tragödie?	7— 28
II. Was will die Tragödie bewirken?	29— 61
III. Durch welche Mittel erreicht die Tragödie ihren Zweck?	62—124
IV. Welche Bedeutung besitzt sonach die Tragödie? . . .	125—139

Einleitung.

„Man kann richtig denken ohne Logik, rechtschaffen handeln ohne Moral, und das Schöne empfinden, ja hervorbringen, ohne Aesthetik. Außer allem Zweifel werden unsere natürlichen Vermögen durch die Wissenschaft geschärft, erhöht, ja berichtigt, aber die Wichtigkeit jener Theorien liegt weniger in dem Nutzen der wahren als in der absoluten Schädlichkeit der falschen.“ [1]) So meint einer der größten deutschen Dramatiker, Franz Grillparzer, und setzt hinzu[2]): „Ohne Zweifel würde eine richtige Aesthetik ein großer Gewinn für die Kunst sein. Sie würde zwar die specifische Begabung oder das Talent nie entbehrlich machen, uns aber doch vor dem ganz Verkehrten und Absurden bewahren.“ Diese Äußerungen kommen der Wahrheit wohl sehr nahe. Vielleicht haben alle guten Lehren zusammen nicht so viel genützt, als so manche falsche geschadet. Darum scheint es Pflicht, solchen unrichtigen Anschauungen mit Entschiedenheit entgegenzutreten, zumal wenn sie in Bezug auf ein einzelnes Fach von Männern gepredigt werden, deren Stimme, in Folge wahrer Verdienste in anderen Gebieten, von Einfluss ist. In diesem Falle nun befinde ich mich Schopenhauer gegenüber. Gerade weil ich diesen Geistesriesen hochschätze, weil ich in vielen andern Punkten mit ihm, selbst in ästhetischen Dingen, übereinstimme, sehe ich mich gezwungen seine Philosophie der Tragödie zu untersuchen und zu bekämpfen. Sei es gleich gesagt, was mir als der Grund aller seiner unrichtigen Aussprüche über die Tragödie erscheint. Arthur Schopenhauer ist der Tragödie gegenüber in denselben Fehler verfallen wie fast alle, die sich bisher mit ihr beschäftigt haben. Das Drama im allgemeinen (und die Tragödie im besondern) hat seine eigenartige Lösung der Welträthsel. Es gibt einen gemeinsamen Kern der Weltauffassung und Weltanschauung,

[1]) Grillparzer, Sämmtliche Werke (Stuttgart, Cotta 1872) IX. 63. — [2]) Ebenda IX. 64.

der sich in allen Meisterwerken der dramatischen Kunst wiederfindet, wenn man nur versteht, ihn aus der Schale des rein Individuellen und zeitlich Bedingten bei den einzelnen großen Dichtern herauszulösen. Was sich dann als durchgängig übereinstimmend aufweisen läßt, das ist die wahre Philosophie des Dramas, beziehungsweise der Tragödie. Eine derartige Arbeit, deren Resultate sich ganz gut im Widerstreit mit den eigenen metaphysischen Ansichten des Verfassers befinden können, fehlt bis heute noch. Ich hoffe in einigen Jahren in der Lage zu sein einen solchen Versuch der Öffentlichkeit zu übergeben und die vorliegende Arbeit möge als Vorbereitung hierauf angesehen werden. Schopenhauer nun ist es, wie den andern Philosophen, gar nicht darum zu thun das Wesen der Tragödie zu ergründen, sondern es ist nur seine Absicht zu zeigen, daſs seine Philosophie mit derjenigen der Tragödie in Einklang sei. Damit er sagen könne: „der wahre Sinn des Trauerspiels hat meinen ganzen Pessimismus und asketische Moral zur Grundlage und dient wiederum diese zu bestätigen“[1]), muſs die Tragödie bon gré mal gré sich in das Procrustesbett seiner Theorien spannen lassen. Alle diese großen Philosophen wollten eben nur ein bestimmtes System, jeder natürlich das seine, auf die Tragödie anwenden und sie den Gesetzen desselben unterwerfen. Das Drama aber ist eine freie Kunst, die ihren eigenen Gesetzen gehorcht und sich selbstständig ihre eigene Philosophie gebildet hat, so daſs die wahre Philosophie des Dramas nicht jene ist, welche man nach künstlichen Systemen von außen hinein in dasselbe verpflanzen möchte, sondern diejenige, welche sich von innen heraus organisch aus dem Wesen dieser Kunstform entwickelt hat. Sehr richtig bemerkt hiezu Lessing im 19. Stück[2]) der Hamburgischen Dramaturgie: „Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert,“ wie er auch sich mit Grillparzer berührt, wenn er im 81. Stück[3]) sagt: „Von beiden aber ist es Corneille,

---

[1]) A. Schopenhauer. Von ihm. Über ihn. Von E. V. Lindner und J. Frauenstädt (Berlin, Hayn, 1863) S. 577. — [2]) Lessings Werke (Stuttgart, Göschen, 1869) VI. 90. — [3]) Ebenda VI. 366.

welcher den meisten Schaden gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluss ausgeübt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verleitet, Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich." Diese gewaltsame Absicht, seine Lehren in die Tragödie hineinzuinterpretiren, trübt den Blick des großen Philosophen von Frankfurt so sehr, dass man den sonstigen Scharfsinn desselben hier kaum wiedererkennt, wie sich im Verlauf dieser Arbeit erweisen wird. Solger, der übrigens trotzdem selbst auch in den von ihm gerügten Fehler verfiel, sagt ganz vernünftig [1]: „Daraus, dass man die Kunst anderswo sucht als in ihr selbst, entstehen nur Verwirrungen" und warnt jeden [2] „sich den Genuss dieser Kunstwerke zu verkümmern, indem er sie etwa nach diesen Ideen in ein System zu zwängen versuchte." — Ist Schopenhauer auch diesen Verwirrungen in seiner Kunstlehre zum Opfer gefallen, so ist er doch ein so bedeutender Geist, dass eine Untersuchung seiner Irrthümer sich jedenfalls verlohnt. Er bietet ein markantes Beispiel für die bisherige falsche Behandlung der Philosophie der Tragödie und ist dabei ein Genie, von dem man lernen kann, auch wo es irrt.

In jedem der folgenden Abschnitte soll das gleiche methodische Verfahren befolgt werden. Zuerst werde Schopenhauers eigene Meinung wiedergegeben, hierauf dieselbe mit der anderer bedeutender Philosophen und — worauf ich besonderes Gewicht lege — großer Dichter über diesen Punkt verglichen, dann gesehen, ob seine Meinung mit hervorragenden Tragödien übereinstimme und hieraus die Schlüsse gezogen. Die Meinung anderer bedeutender Geister ziehe ich herbei, nicht weil ich glaube durch Citiren anderer Autoritäten Schopenhauer zu Boden zu schlagen, sondern um zu beweisen, dass seine Theorien sich nicht nur (was allerdings die Hauptsache ist) mit den großen Mustern der Tragödie unvereinbarlich zeigen, sondern auch unter den Kunstrichtern ziemlich vereinzelt und fast ohne Beistimmung bleiben.

Aus diesem Bestreben wird sich der ziemlich große Citatenschatz, der sich auf den folgenden Blättern findet, wohl rechtfertigen lassen.

---

[1]) Solger, Vorlesungen über die Aesthetik (edidit Heyse, Berlin, 1829) S. 9. — [2]) Solger, Nachgelassene Schriften (Leipzig, 1826) II. 471.

Auf Vollständigkeit macht derselbe durchaus keinen Anspruch, im Gegentheil, ich habe die von mir für diesen Zweck bestimmten Sätze hervorragender Männer streng gesiebt, um nur solche Äußerungen zu benutzen, welche wirklich von Gewicht sind. Hiezu gehören in erster Reihe solche von dramatischen Dichtern selbst, deren leider nur viel zu wenig bekannt sind; Lessing, Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist, Hebbel, Otto Ludwig, Klein, Freytag dürfen mindestens ebenso gerechten Anspruch erheben in diesen Fragen gehört zu werden als ein noch so berühmter Aesthetiker, der vielleicht das lebendige Theater Jahre lang nicht besuchte, wie mir dies als Selbstbekenntnis eines noch heute wirkenden Kunstrichters aus dessen eigenem Munde zu meiner Überraschung bekannt wurde. Oder glaubt jemand, dass Jean Paul, Herder, F. Th. Vischer, R. Zimmermann, G. Th. Fechner, M. Carriere dadurch in ihrer Thätigkeit als ästhetische Gesetzgeber gestört wurden, dass sie theils nur als Jünglinge, theils ihr Leben lang selbst dichterisch hervorbrachten? Schopenhauer hat ja einige Jugendverse in seine Werke aufgenommen und E. v. Hartmann, dessen Aesthetik wir mit Spannung entgegensehen, eine Tragödie veröffentlicht. Noch höheren Wert natürlich als philosophische Versuche der Dichter sich von ihrem Schaffen Rechenschaft zu geben, besitzen die poetischen Werke selbst; die vorhandenen Muster, unter denen Shakespeare die erste Rolle zufällt, sind der oberste Maßstab, an dem alle Theorien zu messen sind.

Ausgeschlossen blieben bei diesen Betrachtungen die modernsten Naturalisten. Ich kann durchaus nicht finden, dass ihre kritischen oder dichterischen Leistungen besonders berücksichtigenswert seien. Es ist ja möglich, dass ich irre, aber auf alle diese neuesten Bestrebungen der Kunst nicht Schönheit, sondern Wahrheit als oberstes Gesetz aufzudrängen, scheint mir schon Jean Paul genügend geantwortet zu haben, wenn er sagt[1]: „Aber ist es denn einerlei die oder der Natur nachzuahmen und ist Wiederholen Nachahmen? — Eigentlich hat der Grundsatz, die Natur treu zu copiren, kaum einen Sinn, da es nämlich unmöglich ist, ihre Individualität durch irgend ein Nachbild zu

[1]) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik, Par. 3 Poetische Materialisten, S. 29 (der Ausgabe von G. Zimmermann, Hempel, Berlin).

erschöpfen; da folglich das letztere allezeit zwischen Zügen, die es wegzulassen, und solchen, die es aufzunehmen hat, auswählen muss: so geht die Frage der Nachahmung in die neue über, nach welchem Gesetze, an welcher Hand die Natur sich in das Gebiet der Poesie erhebe." Die Einwürfe, welche Diderot in seinen Bijoux indiscrets gegen die Natürlichkeit der allerdings höchst unnatürlichen Tragödien seiner Zeit erhob und welche Lessing wichtig genug schienen, um sie in seine Dramaturgie [1]) aufzunehmen, werden auch durch die naturalistischste Darstellung und Dichtung nie gänzlich behoben werden können. Hebbel, welcher ein viel zu genialer Mensch war, um seinen Realismus in dessen Zerrbild zu übertreiben, hat in seinem schon 1858 veröffentlichten „Komma im Frack" [2]) mit vollstem Recht die Schale seines Unmuths über diese verderbliche Richtung ergossen. Aber auch mit Schopenhauer stimmen jene Schriftsteller nicht überein, da sie zwar in ihrer Art und Weise die Welt zu schildern seinem Pessimismus folgen, aber gerade demjenigen Element im Dichtergeist spinnefeind sind, auf welches Schopenhauer [3]) so viel Nachdruck legt, dass es späterhin nöthig sein wird ihm hierin entgegenzutreten. Die Intuition fordert er als ein Hauptingrediens des Künstlergeistes, sie aber wollen nur Copisten sein, a posteriori die Natur nachbeten, wo er verlangt, dass sie das Schöne a priori anticipiren sollen. Lebte er noch, er wäre einer der eifrigsten Bekämpfer des Naturalismus.

Von Werken seiner Schule endlich bot nur eines, dieses allerdings überreiche Ausbeute, August Siebenlist's dankenswertes Buch „Schopenhauer's Philosophie der Tragödie" [4]); doch geht Siebenlist selbstständig oft noch über Schopenhauers Meinung hinaus. Hermann Klee [5]) bietet nicht viel mehr als eine Paraphrase seines Meisters und gesteht dies auch offen ein; Sigmund Stransky [6]) hat die Tragödie

---

[1]) Hamburgische Dramaturgie, 85. Stück, VI. 384. — [2]) Hebbel, Sämmtliche Werke (Hamburg, Campe, 1867) X. 116. — [3]) Schopenhauer II. 261—263 u. a. a. O. Ich citire stets nach der von Frauenstädt besorgten Ausgabe der „Sämmtlichen Werke" (Leipzig, Brockhaus, 1873). — [4]) Siebenlist, Schopenhauers Philosophie der Tragödie (Pressburg und Leipzig, Stampfel, 1880). — [5]) H. Klee, Grundzüge einer Aesthetik nach Schopenhauer (Berlin 1875). — [6]) S. Stransky, Versuch der Entwicklung einer allgemeinen Aesthetik auf Schopenhauerischer Grundlage (Wien, Löwit, 1886).

kaum flüchtig gestreift. Als erster, der in Schopenhauers Sinn diese Fragen behandelte, muss der Oldenburger Theaterdirector August Becker [1]) genannt werden. Julius Bahnsen, Eduard von Hartmann, Friedrich Nietzsche sind viel zu selbstständig um als Schüler des Philosophen von Frankfurt behandelt zu werden. Die Widerlegung Schopenhauers endlich, welche Julius Goebel [2]) versuchte, ist ihrem äußern Umfang nach so kurz, dass sie schon deshalb ihrem Zweck nicht genügen konnte; daher schien mir meine Arbeit durch die sonst verdienstliche Schrift Goebel's nicht überflüssig zu werden.

---

[1]) „Sixtus V." von Julius Minding (Oldenburg, Schulze, 1870). Als Einleitung August Becker „Über die tragische Schuld und die poetische Gerechtigkeit."
[2]) Julius Goebel, Über tragische Schuld und Sühne. (Berlin, Dunker, 1884), S. 101—107.

I. Was ist die Tragödie?

In diesem Abschnitt ist zu untersuchen, was die Tragödie sei, richtiger was sie nach Ansicht Schopenhauers sein soll, also subjectiv für ihn wirklich war. Es handelt sich hier nur um eine vorläufige Begriffsbestimmung, auf Grund deren dann zu erforschen ist, was diese Kunstform bewirken will, sowie mit welchen Mitteln sie ihren Zweck zu erreichen sucht. Erst im Schlussabschnitt wird zu ersehen sein, welche Stellung die Tragödie sonach im Zusammenhang des Weltganzen einnehme, da erst wird sich auf Grund der vorangegangenen Abschnitte zusammenfassend ergeben, was für eine Stelle also die Tragödie bei Schopenhauer ihrem innersten Wesen und ihrer wahren Bedeutung nach im geistigen Leben der Menschheit innehabe.

Zuerst seien diejenigen Äußerungen Schopenhauers zusammengestellt, welche hier und dort zerstreut wie sie sind (denn eine systematische Philosophie der Tragödie hat er ja weder geliefert, noch liefern wollen) am geeignetsten erscheinen, seinen Standpunkt klar und entschieden zu bezeichnen.

Welche Stellung weist der große Pessimist der Tragödie in der Stufenfolge der Künste an? Dies folgt so deutlich aus seinen eigenen Worten, dass es genügt diese einfach hierherzusetzen [1]: „Als der Gipfel der Dichtkunst, sowohl in Hinsicht auf Größe der Wirkung, als auf die Schwierigkeit der Leistung, ist das Trauerspiel anzusehen und ist dafür anerkannt"; in andern Zusammenhängen bezeichnet er das Drama als „die objectivste und in mehr als einer Hinsicht vollkommenste, auch schwierigste Gattung der Poesie" [2] und nennt das Trauerspiel „als die erhabenste Dichtungsart anerkannt." [3] Ist die Tragödie so der Gipfel der Dichkunst, so ist die Poesie, wie Schopenhauer einmal sogar ohne die Musik, welche ihm sonst die Königin der Künste ist, auszunehmen sagt, die höchste der Künste [4]: „Wenn aber in der

[1]) Schopenhauer II. 298. — [2]) — II. 293. — [3]) — III. 731. — [4]) — II. 288

Darstellung der niedrigeren Stufen der Objectität des Willens die bildende Kunst sie meistens übertrifft, ... so ist dagegen der Mensch ... der Hauptgegenstand der Poesie, der es hierin keine andere Kunst gleich thut, weil ihr dabei die Fortschreitung zu Statten kommt, welche den bildenden Künsten abgeht." Allerdings leidet es nach sonstigen Aussprüchen Schopenhauers keinen Zweifel, dass er die Tonkunst noch weit höher stellte als die Poesie. Sieht man aber von der Musik ab, der er eine ganz gesonderte Stellung zuweist, so steht von den Künsten am höchsten die Poesie, in dieser das Trauerspiel.

Es ist nicht meine Aufgabe und würde ein eigenes Werk erfordern, Schopenhauers allgemeine Aesthetik darzustellen und zu kritisiren, doch kann natürlich ein Hinweis auf dieselbe, soweit sie auf die Ausgestaltung seiner Kunstlehre der Tragödie von maßgebendem Einfluss war, nicht umgangen werden. Wenn ich mich hiebei möglichst kurz fasse, so geschieht dies auch deshalb, weil bei jedem Leser dieser speciellen Schrift die Kenntnis des Schopenhauer'schen Systems und seiner Aesthetik in den Grundzügen wohl vorausgesetzt werden darf. Was die Kunst ist, sagt am deutlichsten folgende Stelle am Schlusse seiner Aesthetik [1]: „Ist die ganze Welt als Vorstellung nur die Sichtbarkeit des Willens, so ist die Kunst die Verdeutlichung dieser Sichtbarkeit, die Camera obscura, welche die Gegenstände reiner zeigt und besser übersehen und zusammenfassen läßt, das Schauspiel im Schauspiel, die Bühne auf der Bühne im Hamlet." Die Kunst ist ihm eben nichts was wirklich selbstständigen Wert besäße, sie ist nur „Erleichterung der Erkenntnis der Ideen der Welt", keine gleichberechtigte Schwester der Philosophie, sondern eine Dienerin. Wie nach einem bekannten Bilde die Philosophie nur die Magd der Theologie sein solle, der sie demüthig die Fackel voranzutragen habe, so ist bei Schopenhauer die Kunst nur die Magd der Philosophie. Ihr Wert besteht nur darin, das dem ungetrübten Auge anschaulich darzustellen, was die Philosophie abstract darstelle. Ich meines Theils bin natürlich weit davon entfernt dieser Grundansicht Schopenhauers beizupflichten. Mir sind Kunst, Religion und Philosophie eine heilige Dreieinigkeit, getrennt

[1] Schopenhauer II. 315.

und doch wesenseins, jede gleich wichtig, keine der andern unterthan. Aus der großen Zahl von Stellen, an welchen Schopenhauer nicht müde wird diese Ansicht zu wiederholen, sei nur eine kleine Blüthenlese der wichtigsten hervorgehoben. Er sagt: „Welche Erkenntnisart nun aber betrachtet jenes außer und unabhängig von aller Relation bestehende, allein eigentlich Wesentliche der Welt, den wahren Gehalt ihrer Erscheinungen, das keinem Wechsel Unterworfene und daher für alle Zeit mit gleicher Wahrheit Erkannte, mit Einem Wort, die Ideen, welche die unmittelbare und adäquate Objectität des Dinges an sich, des Willens, sind? — Es ist die Kunst, das Werk des Genius. Sie wiederholt die durch reine Contemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt, und je nachdem der Stoff ist, in welchem sie wiederholt, ist sie bildende Kunst, Poesie oder Musik. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntnis der Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung dieser Erkenntnis." [1] „Denn nur anschaulich wird die Idee erkannt: Erkenntnis der Idee ist aber der Zweck aller Kunst." [2] „Denn hiedurch" (durch vom Willen freigewordenen Intellect) „allein wird die Erkenntnis zum reinen Spiegel des objectiven Wesens der Dinge. Jedem ächten Kunstwerk muss eine so bedingte Erkentnis als sein Ursprung zu Grunde liegen." [3] Mit diesem letzten Ausspruch könnte man sich vielleicht einverstanden erklären, niemals aber mit dem folgenden. „In Folge der vorhergegangenen Capitel und meiner ganzen Ansicht von der Kunst, ist ihr Zweck die Erleichterung der Erkenntnis der Ideen der Welt (im platonischen Sinn, dem einzigen, den ich für das Wort Idee anerkenne). Die Ideen aber sind wesentlich ein Anschauliches und daher in seinen nähern Bestimmungen, Unerschöpfliches. Die Mittheilung eines solchen kann daher nur auf dem Wege der Anschauung geschehen, welches der der Kunst ist." Der unmittelbar anschließende Satz: „Wer also von der Auffassung einer Idee erfüllt ist, ist gerechtfertigt, wenn er die Kunst zum Medium seiner Mittheilung wählt," soll nicht be-

---

[1]) Schopenhauer II. 217. — [2]) — II. 287. — [3]) — III. 419. Selbstverständlich sind in allen Citaten nur solche Stellen gesperrt gedruckt, welche im Original durch den Druck hervorgehoben waren. — [4]) — III. 466.

stritten werden, nur behält das Medium dabei doch seinen selbstständigen Wert. Verdienst und Wert der Kunst wäre nach diesen (von mir für grundfalsch gehaltenen) Sätzen Schopenhauers im Vergleich zur Philosophie ungefähr so groß wie etwa dasjenige einer neuen das Lesenlernen erleichternden Methode im Vergleich mit der Erfindung der Buchstaben!

Schopenhauer dachte wohl selbst nicht daran, dass er sich hierin mit dem von ihm bestgehassten Hegel berührt, der zwar am Schluss seiner Aesthetik sagt [1]: „In der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk zu thun", sonst aber die Grundansicht hat [2] „die schöne Kunst ist nur eine Befreiungsstufe, nicht die höchste Befreiung selbst" und sie ebenso wie Schopenhauer der Philosophie unterordnet.

Auch die Dichtkunst betrachtet Schopenhauer seinen allgemeinen Grundsätzen entsprechend nur als eine Beihilfe zur Erkenntnis und zwar diese specieller als „Mittel zur Erkenntnis des Wesens der Menschheit" [3], worin ihr die Geschichte nachstehe, da wie er anderswo sagt [4] „ein Vorgang, eine Scene des Menschenlebens, richtig und vollständig also mit genauer Darstellung der darin verwickelten Individuen geschildert, die Idee der Menschheit selbst von irgend einer Seite aufgefasst, zur deutlichen und tiefen Erkenntnis bringt" ... „so nimmt der Dichter aus dem endlosen Gewirre des überall in unaufhörlicher Bewegung dahineilenden Menschenlebens eine einzige Scene, ja oft nur eine Stimmung und Empfindung heraus, um uns daran zu zeigen, was das Leben und Wesen des Menschen sei." Definirt wird von ihm die Poesie als [5] „die Kunst durch Worte die Einbildungskraft ins Spiel zu versetzen" und Einbildungskraft und Phantasie als Synonyma gebrauchend dieser Satz wiederholt [6] „weshalb ich die Poesie definirt habe, als die Kunst durch Worte die Phantasie ins Spiel zu versetzen." Dies wäre weniger anzufechten, wenn nur nicht damit eine gar zu starke Vernachlässigung und Gering-

[1]) G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik, Berlin 1843, 3. Theil, S. 580 (Sämmtliche Werke X.) — [2]) Hegel, Encyclopädie, Par. 562 (Sämmtliche Werke VII. 2, 446). — [3]) Schopenhauer III. 508. — [4]) — VI. 453. — [5]) — III. 484. — [6]) — VI. 453.

schätzung der formalen Seite aller Kunst verbunden wäre. Vor lauter Dringen auf Darstellung der Idee, darauf, dass [1]) „die Dichtkunst die Idee des Menschen objectivirt", wird viel zu wenig beachtet, dass dies nur auf sinnlichem Wege geschieht. Obwohl es scheinen könnte, dass dies erst in den Abschnitt, der über die Mittel, durch welche die Tragödie ihren Zweck zu erreichen sucht, handelt, gehöre, so ist es doch auch schon jetzt zu erwähnen, weil festgestellt werden muss, dass die Tragödie eben nicht bloß irgend eine Weltanschauung verkörpert, sondern mindestens eben so viel darauf ankommt, wie sie dieselbe verkörpert. Was die Herbart-Zimmermann'sche Richtung als einzige Aufgabe der Kunst ansieht, wird von Schopenhauer nur als etwas nebenhergehendes betrachtet. Er hat sicherlich Unrecht, wenn er sagt [2]): „Obgleich, wie im Text angeführt, der eigentliche Zweck der Malerei, wie der Kunst überhaupt, ist, uns die Auffassung der (Platonischen) Ideen der Welt zu erleichtern, wobei wir zugleich in den Zustand des reinen, d. i. willenlosen, Erkennens versetzt werden; so kommt ihr außerdem noch eine davon unabhängige und für sich gehende Schönheit zu, welche hervorgebracht wird durch die bloße Harmonie der Farben, das Wohlgefällige der Gruppirung, die günstige Vertheilung des Lichts und Schattens und den Ton des ganzen Bildes. Diese ihr beigegebene, untergeordnete Art der Schönheit befördert den Zustand des reinen Erkennens und ist in der Malerei das, was in der Poesie die Diction, das Metrum und der Reim ist. Beide nämlich sind nicht das Wesentliche, aber das zuerst und unmittelbar Wirkende." Auch die übrigen formalen Elemente der Poesie, die wie das Wohlgefällige der Gruppirung und der Ton, beziehungsweise Zusammenklang des Ganzen theilweise schon bei der Malerei aufgeführt sind, hat Schopenhauer seinen sonstigen Ausführungen zufolge mit zu dieser Schönheit gerechnet. Ganz im Gegensatze dazu sagt der von seinen Gegnern als Gehaltsästhetiker bezeichnete, jedenfalls nicht allzu formalistisch gesinnte F. Th. Vischer in seiner ersten größeren Schrift [3]):

---

[1]) Schopenhauer II. 298. — [2]) — III. 481/2. — [3]) Friedrich Theodor Vischer, Über das Erhabene und Komische, (Stuttgart, Imle und Krauß, 1837) S. 33.

„Wenn je davon die Rede sein könnte, was entbehrlicher sei im Schönen, die Idee oder ihr sinnliches Scheinen, so wäre es die erstere.“ Seiner Meinung wird man hierin beipflichten müssen. Die Kunst hat in erster Linie die Aufgabe schöne Kunst zu sein, dann erst die Ideen zu verkörpern, nicht umgekehrt. Im vollendeten Kunstwerk werden beide Factoren gleichberechtigt und unauflöslich verschmolzen erscheinen. Die mangelnde Schätzung der so bedeutsamen, sinnlichen Seite der Kunst, ihr gänzliches Zurücktreten gegen die geistige Bedeutung ist der schwerste Fehler der Aesthetik Schopenhauers.

Bei der Architektur wird die formale Seite noch am meisten geschätzt, aber nur weil „die objektive Bedeutsamkeit dessen, was uns die Baukunst offenbart, verhältnismäßig gering ist“ und sogleich hinzugefügt [1]): „In dieser Hinsicht ist der Gegensatz der Architektur und das andere Extrem in der Reihe der schönen Künste das Drama, welches die allerbedeutsamsten Ideen zur Erkenntnis bringt, daher im ästhetischen Genuss desselben die objektive Seite durchaus überwiegend ist.“ Dasselbe Thema ist schon im vorhergehenden Paragraphen behandelt und dort hinzugefügt worden [2]): „wie überhaupt die Historienmalerei und das Drama die Idee des von vollem Erkennen beleuchteten Willens zum Objekt haben.“

Wird nun in dem eben angezogenen Paragraphen gesagt, dass uns im Drama „am vollkommensten das Wesen des Willens offenbart“ werde, so wird dies weiter so erläutert [3]): „Auch die eigenthümliche Wirkung des Trauerspiels beruht im Grunde darauf, dass es jenen angeborenen Irrthum“ (nämlich zu glauben, dass wir uns im Leben glücklich fühlen sollen) „erschüttert, indem es die Vereitelung des menschlichen Strebens und die Nichtigkeit dieses ganzen Daseyns an einem großen und frappanten Beispiel lebhaft veranschaulicht und hiedurch den tiefsten Sinn des Lebens aufschließt; weshalb es als die erhabenste Dichtungsart anerkannt ist“, denn „die Absicht, in welcher der Dichter unsere Phantasie in Bewegung setzt, ist, uns die Ideen zu offenbaren, d. h. an einem Beispiel zu zeigen, was das Leben, was die Welt sei.“ [4]) Das Wesen des Willens wird uns so

[1]) Schopenhauer II. 255. — [2]) — II. 251. — [3]) — III. 730 31. — [4]) — III. 485.

durch Aufschließung des tiefsten Sinnes des Lebens offenbart: das geschieht in der Tragödie. Dieser tiefste Sinn ist aber nach Schopenhauer ein höchst trauriger und dem entsprechend ist die Tragödie [1]) „die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens", „der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen" werden uns in ihr vorgeführt, ferner [2]) „das schwere Leiden, die Noth des Daseyns." Fast mit genau denselben Worten wiederholt Schopenhauer an anderer Stelle [3]): „Im Trauerspiel nämlich wird die schreckliche Seite des Lebens uns vorgeführt, der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrthums, der Fall der Gerechten, der Triumph der Bösen: also die unserm Willen geradezu widerstrebende Beschaffenheit der Welt wird uns vor Augen gebracht." Den Abschluss bilde die folgende crasse Äußerung [4]): „Der wahre Sinn des Trauerspiels ist die tiefere Einsicht, dass was der Held abbüßt, nicht seine Partikularsünden sind, sondern die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseyns selbst:

Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.
(Da die größte Schuld des Menschen
Ist, dass er geboren ward.)

Wie Calderon es geradezu ausspricht."

Nach diesen Sätzen Schopenhauer's wäre also die Tragödie, wie die Dichkunst, ja alle Kunst, nur ein Mittel zur Erkenntnis und zwar zu der Erkenntnis von der Nichtigkeit des Daseins, das besser nicht da wäre. Sie soll den ganzen Unwert des Lebens aufdecken und klar machen. Dies ist ihre Aufgabe. Lediglich zur leichtern Erfüllung derselben, bedient sie sich der sinnlichen Hülle, die zunächst anlocken soll, aber nur damit der geschärfte Blick durch sie hindurch und nicht mehr von ihr getäuscht die Wahrheit erkenne. Die Tragödie hat also eigentlich zunächst nur eine Aufgabe und die besteht darin, Missvergnügen zu erwecken. Das klingt ganz unglaublich, ist

---

[1]) Schopenhauer II. 298. — [2]) — VI. 472. — [3]) — III. 495. — [4]) — II. 299/300.

aber nur der knapp wiedergegebene Inhalt der Lehren des Philosophen von Frankfurt. Damit deckt sich auch jene Definition des Trauerspiels, welche er als Zwanzigjähriger gab [1]): „Da alle Poesie das Bild des Ewigen in der Zeit ist, wird auch durch Bilder des irdischen Unglücks die Idee jenes wahren, unauflösbaren, unbedingten Übels erweckt und uns so das Bewusstsein der Ewigkeit beigebracht: das ist das Trauerspiel."

Bei Anführung der Meinung von Dichtern und Philosophen über die von Schopenhauer angeführten Punkte, mache Friedrich Schiller den Beginn, denn mit wem könnte der Reigen würdiger eröffnet werden als mit dem großen Dichterphilosophen? Ich beschränke mich hiebei auf zwei Sätze aus der Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" (1792), die beginnt [2]): „Wie sehr auch einige neuere Aesthetiker sich's zum Geschäft machen, die Künste der Phantasie und Empfindung gegen den allgemeinen Glauben, dass sie auf Vergnügen abzwecken, wie gegen einen herabsetzenden Vorwurf zu vertheidigen, so wird dieser Glaube dennoch, nach wie vor, auf seinem festen Grunde bestehen, und die schönen Künste werden ihren althergebrachten unbestreitbaren und wohlthätigen Beruf nicht gern mit einem neuen vertauschen, zu welchem man sie großmüthig erhöhen möchte." Gleich darauf sagt Schiller noch: „Die Kunst allein gewährt uns Genüsse, die nicht erst abverdient werden dürfen, die kein Opfer kosten, die durch keine Reue erkauft werden. Wer wird aber das Verdienst auf diese Art zu ergötzen mit dem armseligen Verdienst, zu belustigen, in eine Klasse setzen? Wer sich einfallen lassen, der schönen Kunst bloß deswegen jenen Zweck abzusprechen, weil sie über diesen erhaben ist?" Schiller also, auf dessen Dramen Schopenhauer sich, wie noch zu sehen sein wird, wiederholt beruft, huldigt der gerade entgegengesetzten Tendenz wie der große Pessimist; ihm ist die Kunst vor allem des Vergnügens wegen da, ihre sittliche Wirkung erfolgt „nur beiläufig", ist ein Mittel, aber nicht der Zweck. Die moralische Wirkung, die Schiller will, ist aller-

---

[1]) Gwinner, Schopenhauers Leben (Leipzig, Brockhaus, 1878) 2. Auflage, S. 5. — [2]) Schillers Werke (Stuttgart, Cotta, 1867) XI. 320.

dings eine durchaus andere als die, welche Schopenhauer in der Tragödie verkörpert zu sehen glaubt. Speciell die letztere betreffend äußert sich am Ende eines nur der Darstellung und der Erforschung des Schönen gewidmeten Lebens Otto Ludwig im letzten, 1865 geschriebenen Heft der so ungemein wertvollen „Shakespeare-Studien" folgendermaßen. Er nennt das Drama [1]) „ein Compromiss zwischen der Wirklichkeit der Dinge und dem Wunsch des Menschen, wie sie sein möchten" und fordert darin „wahre Schönheit der Darstellung, Ordnung der Schicksale nach dem moralischen Gefühl." Ich meinestheils schließe mich diesem Dichter an. — Der als Aesthetiker noch viel zu wenig beachtete Gustav Theodor Fechner sagt in Übereinstimmung mit Schiller, in schroffem Gegensatz zu Schopenhauer [2]): „Es läuft überhaupt wider den Kunstzweck uns Missstimmung zu erwecken", denn die Kunst ist „zur Mehrung der Lust nicht der Unlust da." [3]) Ferner erklärt Fechner, dass das Gefallen „an einem traurig abschließenden Roman oder Drama" allerdings nicht bloß auf die „Idee der Versöhnung des Schlusses" zu schieben sei, dass es aber immer ein Fehler bleibt, „wenn das Werk durch Abschluss in einer unversöhnten Idee einen bittern Nachgeschmack hinterlässt. In der That genügt das Factum solcher Werke nicht zur Rechtfertigung derselben; vielmehr gehört der versöhnende Abschluss zu dem, worin die Kunst die Natur zu überbieten hat, wobei man den Hintergedanken haben kann, dass auch in der Welt außerhalb der Kunst alles einem versöhnenden Abschluss zugehe, den das Kunstwerk aber schon in sich selbst darbieten soll." [4]) — Der andere große Todte, welchen die Wissenschaft im letzten Jahr zu beklagen hatte, F. Th. Vischer, sagt in der letzten Veröffentlichung, welche sein fruchtbarer Geist uns bescheerte, in der Abhandlung über „Das Symbol" [5]): „Alles Schöne muss Wahrheit enthalten." Ja wohl aber nur enthalten, nicht sein, wie Schopenhauer will; die Kunst ist schöner Schein, nicht Wahrheit, allerdings ein

[1]) Otto Ludwig Shakespeare-Studien (Leipzig, Knobloch, 1872) herausgegeben von Heyderich, S. 519. — [2]) G. Th. Fechner Vorschule der Aesthetik (Leipzig, 1876) II. 24. — [3]) Ebenda II. 26. — [4]) Ebenda II. 16/7. — [5]) Enthalten in „Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller zu seinem 50jährigen Doctorjubiläum gewidmet" (Berlin, 1887, S. 151—193), S. 164.

Schein, von dem ganz besonders der bekannte Ausspruch Herbart's gilt: „Wie der Rauch auf die Flamme, so deutet Schein auf Sein", oder wie Vischer sagt[1]), „ein Schein, durch den die Wahrheit leuchtet, dass die Welt als Ganzes und Ewiges vervollkommen ist." Vischer sagt im selben Aufsatz „Kritik meiner Aesthetik": „Das Schöne ist das in sich gespiegelte, im Spiegel verklärte Leben"[2]), nicht also das Leben, wie es wirklich ist, und meint anderswo[3]): „Wenn Apollo und Artemis die Niobiden vernichten, so ist dies die ewige Tragödie von der gestraften menschlichen Überhebung." Diese also veranschaulicht das Trauerspiel, nicht aber den „rettungslosen Fall der Gerechten und Unschuldigen" u. s. w. — Aehnlich fordert Hermann Siebeck[4]): „Das Erhabene muss in dem tragischen Conflict als solches unterliegen", aber in der „neuen harmonischen Ordnung der Verhältnisse als maßgebender Factor nachwirken." Derselbe betont nochmals[5]): „Das Tragische besteht wesentlich in der Herstellung von Harmonie aus Contrastwirkung." — Auch Johannes Volkelt fordert Lust als Wirkung der Kunst, so wenn er sagt[6]): „Die ästhetische Lust ist die aus der Eigenthümlichkeit des Subjects gegebene Antwort auf die Einwirkung des Bildes." — August Wilhelm Bohtz fordert von der Tragödie, „dass im Opfertode, den das Endliche erleidet, seine Aussöhnung mit der jenseitigen Welt der anschauenden Phantasie offenbart wird."[7]) — Auch Wilhelm Dilthey[8]) sagt: „Nur der Schein von Wirklichkeit soll erweckt werden." In strictem Gegensatz zu Schopenhauer, der die Unvernunft des Willens dargestellt sehen will, ruft er aus[9]): „Hierin ist doch schließlich das Recht der Tragödie gegründet, dass nur in ihr die höchste Macht und Verklärung des Willens zum Ausdruck gelangen kann." Auch Dilthey

---

[1]) F. Th. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, 5. Heft (Stuttgart, 1866) S. 27. — [2]) Ebenda S. 107. — [3]) F. Th. Vischer, Aesthetik (Reutlingen und Leipzig, Mäken, 1846—1857) III. 460. — [4]) Hermann Siebeck, Das Wesen der ästhetischen Anschauung (Berlin, Dümmler, 1875) S. 173. — [5]) Ebenda S. 174. — [6]) J. Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik (Jena, Dufft, 1876) S. 5. — [7]) Bohtz, Die Idee des Tragischen (Göttingen, Kübler, 1836) S. 88. — [8]) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters (in „Philosophische Aufsätze" 1887, S. 303—482) S. 456. — [9]) Ebenda, S. 381.

fordert, dass in der Dichtkunst [1]) „die schmerzliche Erregung durch die Erweiterung der Seele, welche die Größe des leidenden Menschen hervorruft, überboten und ein befriedigender Endzustand herbeigeführt werden muss. Daher dienen in der Tragödie Schmerz und Tod nur Seelengröße zu offenbaren“ und meint [2]) „das Tragische nimmt eine bevorzugte Stellung ein, denn es verbindet eine ergreifende Handlung mit einem reinen Schluss.“ Das ist natürlich eine ganz andere Befriedigung als die, welche ein Anhänger Schopenhauers etwa nach dem Anhören einer Tragödie darüber empfinden könnte, dass in ihr bewiesen sei, wie schlecht es in der Welt hergehe. — Carriere befindet sich seiner ganzen Eigenart nach natürlich in besonders schroffem Widerspruch gegen den größten Vertreter des Pessimismus. Ich hebe nur eine Stelle heraus, die ich wörtlich unterschreiben könnte. Er sagt [3]): „Im Leben bleibt uns vieles unklar und wir begreifen den Zusammenhang von Schicksal und Charakter oftmals nicht; der Dichter soll der Seher sein, welcher uns ihn erschließt, sein Werk soll als Mikrokosmos uns ein in sich abgeschlossenes vernunftdurchwaltetes Ganzes in reiner Klarheit aufstellen. Wollte er sich mit dem unverständlichen Abbild eines unverstandenen Bruchstückes aus der Erscheinungswelt begnügen und sagen: ja so sei sie beschaffen, so wäre er überflüssig und das Leben selbst immer interessanter als sein Machwerk. Die Kunst realisirt das Ideale, sie stellt das Seinsollende als seiend dar.“ Schopenhauer hingegen fordert, dass sie das Seiende als nichtseinsollend darstelle. — Auch Schasler sagt [4]): „Jeder ästhetische Genuss eines Kunstwerkes als eines solchen ist unmöglich, wenn es dem Zuschauer nicht eine poetische Befriedigung gewährt“ und wiederholt diesen Satz fast wörtlich in einem spätern Werk. [5]) Näher wird manches schon hier angeführte erst bei dem Streit über die poetische Gerechtigkeit zu erörtern sein.

Ideen darzustellen ist nach Schopenhauer die Aufgabe der Kunst. Friedrich Hebbel rühmt sich in seinem 1843 erschienenen „Wort über

[1]) Dilthey, Einbildungskraft des Dichters, S. 420. — [2]) Ebenda, S. 446. — [3]) Moriz Carriere, Aesthetik (3. Auflage, Leipzig, Brockhaus 1885) II. 588. — [4]) Max Schasler, das System der Künste (Leipzig, 1882) S. 156. — [5]) Schasler, Aesthetik (Prag, Tempsky, 1886) II. 244.

das Drama," dass er [1]) „nur Ideen, ja die dem ganzen Geschichtsverlauf zu Grunde liegende höchste Idee" dargestellt habe; doch fasst er die zu verkörpernde Idee ganz anders auf und sagt daher in derselben Schrift [2]): „Wenn die Philosophie sich bemüht, die Idee unmittelbar zu erfassen, so bescheidet die Kunst sich alles, was ihr in der Erscheinungswelt widerspricht, zu vernichten." Er, von dem man unter allen Dichtern am ehesten Übereinstimmung mit Schopenhauer erwarten sollte, der in Rom, wo andere im Anschauen höchster Schönheit schwelgen, in sein Tagebuch schreibt [3]): „Überhaupt würde, selbst wenn sich beweisen ließe, was sich nicht beweisen lässt, dass diese Welt die beste sey, immer nur bewiesen seyn, dass *keine* Welt besser sey, als *eine*," der auch wirklich oft seinen Pessimismus in eine ästhetischen Forschungen mithinübernimmt, hat doch sehr viele Stellen, in denen er der Kunst den Beruf zu ergötzen, zu erfreuen, nicht zu verdüstern und niederzuschlagen zuspricht. Ende August 1838 schreibt er in sein Tagebuch [4]): „Es ist die Aufgabe der Poesie das Nothwendige und Unveränderliche in den schönsten Bildern, in solchen, die die Menschheit mit ihrem Geschicke auszusöhnen vermögen, vorzuführen." Im November 1839 schreibt er, und man sieht förmlich die Anstrengung, die es ihn kostet dies zuzugestehen an der widerwillig-absonderlichen Form, die er dem Gedanken gibt [5]): „Die Poesie ist die Schminke des Lebens, die Kunst uns über unsere Armut zu täuschen." Wenn aber bei irgend einem, so wäre es bei Hebbel erklärlich gewesen, dass das Elend seines Lebens sich auch in seinen Dichtungen abgespiegelt hätte. Man erinnere sich nur der von Emil Kuh [6]) in seiner Hebbelbiographie berichteten rührenden Scene, da der schwergeprüfte Dulder, dem wirkliche Anerkennung sein Leben lang versagt blieb, auf seinem Sterbelager die Nachricht empfängt, dass sein reifstes und bestes Werk „Die Nibelungen" den Schillerpreis erhalten habe und wehmüthig bemerkt: „Das ist Men-

[1]) Hebbel, Sämmtliche Werke (Hamburg, Hoffmann und Campe, 1867) X. 18. — [2]) Hebbel, X. 40. — [3]) Friedrich Hebbels Tagebücher II. Band (herausgegeben von Bamberg, Berlin, Grote, 1887) S. 122, Februar 1845. — [4]) Friedrich Hebbels Tagebücher I. Band (Berlin 1885) S. 110. — [5]) Hebbels Tagebücher I. 186. — [6]) Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels, (Wien, Braumüller, 1877) II. 720.

schenloos, bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher.“ Ihm wird es niemand verdenken, wenn er in Paris unterm 20. November 1843, also wenige Wochen nachdem er sein Kind verloren hat, in sein Tagebuch über Statuen, die er sich ansehen will, einträgt[1]: „Hoffentlich sind es Männer der Geschichte, nicht jene vermaledeiten allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, Weisheit u. s. w., über die ich, da ich sie in der Welt so oft vergebens suche, in der Kunst nicht alle Tage stolpern mag.“ Ihm ist Dichten nur Darstellung von Problemen, wie er im Vorwort zur Maria Magdalena 1844 ausdrücklich den Poeten zuruft[2]: „Nur wo ein *Problem* vorliegt, hat Eure Kunst etwas zu schaffen.“ — Von Hebbel gilt — und er hat es auch wiederholt in ähnlichen Wendungen ausgesprochen, — wie übrigens von allen großen Dichtern, was Jean Paul sagt[3]: „Das Herz des Genies, welchem alle andern Glanz- und Hilfskräfte nur dienen, hat und giebt *ein* ächtes Kennzeichen, nämlich neue Welt- oder Lebensanschauung.“ Diese neue Weltanschauung aber ist zwar in den Werken verkörpert, doch sind diese nicht geschaffen um bestimmte Sätze zu veranschaulichen. Daher hat Schopenhauer[4] ganz recht, wenn er es „ein so unwürdiges wie albernes Unternehmen“ nennt, „wenn man, wie heut zu Tage öfter versucht worden, eine Dichtung Shakespeare's, oder Goethe's, zurückführen will auf eine abstrakte Wahrheit deren Mittheilung ihr Zweck gewesen wäre.“

Ideendarstellung will auch Solger im Drama sehen, so wenn er sagt[5]: „Das Wesen der dramatischen Kunst beruht nicht auf den besondern Stoffen und Gesichtspunkten, sondern darauf, ob es ihr gelingt, das innere Wesen alles menschlichen Handelns und Lebens, die Idee aufzufassen und darzustellen, dass selbst die höchste Wirklichkeit an sich nichts ist, sondern nur insofern die göttliche Idee sich darin offenbart.“ Auch meint er[6]: „So beruht das Tragische auf inneren Widersprüchen der menschlichen Natur, durch welche das Höchste, die Idee in die Sphäre der Erscheinung herabgezogen wird.“ Auch Hebbel

---

[1]) Hebbels Tagebücher II. 28/9. — [2]) Hebbel X. 64. [3]) Jean Paul, Vorschule der Aesthetik, S. 62. — [4]) Schopenhauer III. 467. — [5]) Solger, Aesthetik S. 309. — [6]) Ebenda S. 96.

hat zeitweilig ähnliches gesagt. Wie wenig sich der geistvolle Freund Tieck's mit Schopenhauer vertragen hätte, mag schon die einzige Anführung beweisen, dass Solger behauptet jedes Werk Shakespeare's stelle die „höhere Weltharmonie“ [1]) dar. Auch die Schriften Solgers, so wenig man sonst mit den meisten derselben übereinstimmen kann, sind unmöglich mit den Ansichten Schopenhauers über die Tragödie in Einklang zu bringen. Es sei an den angeführten Philosophen und Dichtern genug, obwohl sich die Reihe leicht noch lange weiter fortsetzen ließe, doch dieses wäre ebenso ermüdend als zwecklos, da wohl schon durch die angeführten, den verschiedensten Standpunkten entnommenen Stimmen genügend nachgewiesen ist, dass kein Name von Bedeutung für die Schopenhauer'sche Ansicht über das, was die Tragödie sei, eintrete. Zugleich enthalten viele dieser Citate schon die Widerlegung Schopenhauer'scher Sätze.

Wie stellen sich die großen, vorhandenen Tragödien zu den Forderungen Schopenhauers? Da muss vor allem festgestellt werden, ob diejenigen Tragiker, welche Schopenhauer citirt, als mustergiltig angesehen werden können. Es entsteht also die Vorfrage: Wer sind die großen Tragiker? Er nennt Aischylos, Sophokles, Euripides, Corneille, Voltaire, Calderon, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller. Siebenlist [2]) erklärt, dass von diesen zehn Namen noch zwei zu opfern seien, die Schopenhauer wohl aufführe, aber doch nur als Dichter zweiten Ranges betrachtet habe, nämlich Corneille und Voltaire. Was Corneille betrifft, so bin ich mit Siebenlist ganz einverstanden. Diesen hat der Philosoph von Frankfurt nur ein einzigesmal zur Begründung seiner Theorie der Tragödie citirt und zwar nur in nebensächlicher Weise. Anders aber verhält es sich mit Voltaire. Siebenlist selbst hebt hervor, wie ausnehmend Schopenhauer diesen schätzte. Dreimal werden „Mohammed“ und „Tancred“ herbeigezogen; Siebenlist hilft sich, indem er sagt es geschehe „nur“ bei diesen beiden Stücken. Darin kann man doch keinen Grund finden anzunehmen, dass Schopenhauer seinen sonstigen Liebling Voltaire nur für einen Dichter zweiten Ranges

[1]) Solger, Nachgelassene Schriften II. 559. — [2]) Siebenlist, Schopenhauers Philosophie der Tragödie, S. 355.

gehalten habe. Siebenlist weiß sehr gut, weshalb er sich dagegen wehrt anzuerkennen, dass sein Meister den Verfasser zu ihrer Zeit so hochberühmter Tragödien für einen Tragiker ersten Ranges hielt oder doch auf gleicher Stufe mit den ersten Tragikern bei entscheidenden Anlässen citirt. Siebenlist thut es eben leid, hier einen Punkt zu finden, wo er sein Vorbild im Stiche lassen muss und weil er die Nichtigkeit der Trauerspiele Voltaires richtig erkannt hat, möchte er gerne auch dem von ihm so hochverehrten Schopenhauer die eigene bessere Überzeugung unterschieben. In der That, wie traurig muss es mit einer Theorie der Tragödie bestellt sein, die sich genöthigt sieht zu solch gebrechlichen Waffen, wie „Mohammed" und „Tancred" ihre Zuflucht zu nehmen! Dass Stücke von Voltaire nach Lessings vernichtenden Kritiken überhaupt noch als gute, geschweige denn als Mustertragödien angeführt werden sollten, wer hätte das vermuthet? Allerdings hütet Schopenhauer sich sorgfältig eines der von Lessing secirten Stücke (Semiramis, Zaire, Merope) aufzuführen, zumal da die Semiramis den, wie wir später sehen werden, in seinen Augen besonders großen Makel an sich trägt, der poetischen Gerechtigkeit zu dienen und noch dazu in so platter Form, dass ein Gespenst aus dem Grabe hervorsteigen muss, um die Schuldigen der Strafe zu überliefern. Voltaires hervorragendste Eigenschaft als Dramatiker ist wohl jene, welche Lessing[1]) mit den Worten abfertigt: „Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, dass er uns kalt lässt." Das ist bei Voltaire stets der Fall! Schopenhauers so oft an den Tag gelegte Vorliebe für Voltaire wird übrigens begreiflich, wenn man erfährt, dass dieser der Lieblingsschriftsteller seines Vaters war[2]), dessen Andenken Schopenhauer stets hochhielt. So erklärt sich allerdings seine Bevorzugung dieses Autors aus menschlich schönen Pietätsgefühlen, doch kann dies kein Grund für uns sein, um uns Voltaire als Autorität aufdrängen zu lassen. Dass Goethe beide Stücke übersetzte, mag unsern Philosophen auch mit bestimmt haben, doch that Goethe dies bekanntlich bloß, um die Schauspieler wieder an

---

[1]) Lessing VI. 79, Hamburgische Dramaturgie, 16. Stück. — [2]) Frauenstädt: Arthur Schopenhauer. Ein Lebensbild. S. CXXXVIII. und CLII. (enthalten im 1. Band von Schopenhauers Sämmtlichen Werken).

das Sprechen von Versen zu gewöhnen, wie er später auch Schlegels „Ion“ und „Alarkos“ zu diesem Zweck, wie er selbst sagte wegen der „höchst obligaten Silbenmaße“, aufführen ließ. Goethe sagt in seinem Aufsatz „Weimarisches Hoftheater“ ausdrücklich, dass[1]) „zur Übung einer gewissen gebundenen Weise in Schritt und Stellung, nicht weniger zur Ausbildung rednerischer Declamation Mahomet und Tancred, rhythmisch übersetzt, auf das Theater gebracht“ wurden und constatirt dann auch, dass die Schauspieler „durch die Aufführung der französischen Trauerspiele an ruhige Haltung und schickliche Stellung innerhalb des Theaterraums gewöhnt waren“.[2]) Kein Wort des Lobes aber für diese Hervorbringungen Voltaires.

Der Mahomet Voltaires nun leidet vor allem an dem großen Fehler, den Schiller in seiner Abhandlung „Über Egmont“ rügt, indem er von der historischen Wahrheit sagt, dass sie „der dramatische Dichter allerdings hintansetzen darf, um das Interesse seines Gegenstandes zu erheben, aber nicht, um es zu schwächen.“[3]) Diese bedeutende, unzweifelhaft von religiösem Fanatismus erfüllte Gestalt, sinkt bei Voltaire zu einem falschen Propheten, einem Betrüger mit erlogenen Wundern herab. Er wird vom Autor wohl nicht wie Goedeke meint, blos weil er ein nichtchristlicher Religionsstifter sei, so geschildert, sondern mit dem verborgenen Nebenzweck auch die christliche Religion damit zu treffen. Doch sei dem wie immer, jedenfalls ist dieser Mahomet gegen den historischen Gründer des Islam gehalten ein Zwerg. Bei den niedrigen Motiven, welche Voltaire ihm zuschreibt, läuft überdies noch eine Inconsequenz mit unter, da Mahomet zu Omar sagt:

„Für alles tröstet mich die Liebe; sie allein,
Sie ist mein Lohn, der Arbeit einzger Zweck.“ (II. 4)

aber schon gleich darauf zu Sopir ganz anders spricht:

„Mich treibt die Ehrsucht“ u. s. w. (II. 5).

Omar ist nichts als der übliche Vertraute der französischen Tragödie; kein Leben, kein Funken selbständiger Bedeutung ist in ihm. Seide hat eine tragische Schuld, die sich auch an ihm straft, was

---

[1]) Goethes Werke (Stuttgart, Cotta, 1867) XXXI. 283. — [2]) Goethes Werke XXXI. 285. — [3]) Schillers Werke XII. 292.

Schopenhauer kaum recht gewesen wäre. Sopir, der, als Mahomet ihm seine verlorenen Kinder zurückzugeben verspricht, einen qualvollen Kampf mit sich selbst ringen, der einen Augenblick bereit scheinen müsste zu Mahomet um diesen Preis überzutreten, zum mindesten Vermittlungsvorschläge machen sollte, hüllt sich in seine abstracte Tugend und geht nach einigen Phrasen kalt ab:

„Meine Wahl
Wird keinen Augenblick in Zweifel schweben." (II. 5.)

Dadurch wird er zu einem jener unglaubwürdigen Edelmüthigen, die Schopenhauer im Drama nicht sehen zu wollen erklärt hat.[1]) Wenn unser Philosoph also den Satz, welchen die sterbende Palmire dem Mahomet zuruft:

„Die Welt ist für Tyrannen; lebe du!" (V. 4)

als Beleg für seine Ansicht von der Tragödie citirt[2]), so hat dieses Citat nur für den Wert, welcher den „Mahomet" für ein gutes Stück ansieht, was kaum jemand thun wird.

Über die Verwicklung des „Tancred" gebe ich Karl Goedeke das Wort, der sagt[3]): „Niemand fragt Amenaide an wen der Brief gerichtet sei und sie ist, um Voltaire's Verwicklung nicht zu stören, artig genug um jedes Wort, dass dem Missverständnis abhelfen könnte, zurückzuhalten; auch ihre Vertraute Fanie ist mehr für Voltaire's Intrigue interessirt, als für das Leben ihrer Freundin; denn obwohl sie weiß, an wen der Brief gerichtet war, klärt sie den schlimmen Irrthum nicht auf." In einem andern als in ironischem Ton läßt sich eben von diesen geradeso unwahrscheinlichen, wie kalten Productionen Voltaire's schwer sprechen. Wahre Prachttragödien! Wenn diese beiden Stücke mit Schopenhauers Lehre von der Tragödie übereinstimmen, so kann dies nur ein neuer Grund sein, sich derselben gegenüber abweisend zu verhalten. Wie mit Beziehung hierauf geschrieben, scheinen Zimmermanns Worte[4]): „Der Mangel an dramatischem Geist äußert sich in der Herrschaft des Zufalls, welcher das Loos ohne Beziehung auf

---

[1]) Schopenhauer III. 499. — [2]) — II. 299. — [3]) Einleitung zum 31. Band der Cotta'schen Goethe-Ausgabe, IX. — [4]) Robert Zimmermann, Aesthetik als Formwissenschaft (Wien, Braumüller, 1865) II. 342.

die That bloßer Willkür preisgibt und damit das dramatische selbst, den Causalzusammenhang zwischen That und Loos vernichtet." Sagt doch auch Schelling [1]: „In der Tragödie darf dem Zufall durchaus nichts zugegeben werden."

Voltaire also verwerfe ich nicht wie Siebenlist, weil Schopenhauer ihn in die zweite Reihe gestellt habe, sondern trotzdem Schopenhauer ihn in die erste Reihe zu versetzen suchte. Racine erwähnt unser Philosoph nicht einmal. Es bleiben also nur acht Männer übrig; ich würde noch Grillparzer diesen Sternen als neunten hinzufügen und glaube dies in Übereinstimmung mit Siebenlist thun zu können, der ja auch energisch für diesen Partei nimmt. [2] Schopenhauer freilich scheint den größten Dichter Deutschösterreichs überhaupt nicht gekannt zu haben, zum mindesten erwähnt er ihn nirgends. Ebenso auffällig ist es, dass Heinrich v. Kleist und Friedrich Hebbel, die doch zu Schopenhauers Zeit schon sehr bekannt waren, nie erwähnt werden, auch nicht in zweiter oder dritter Reihe. Schopenhauer fand zwar Gelegenheit einen Raupach zu vertheidigen, Iffland und Kotzebue zu loben, aber kein Wort über diese ungleich bedeutenderen Männer floss aus seiner Feder. Hat er wohl auch die Werke dieser Dramatiker nicht gelesen? Und doch nahm er ja Antheil an neuen Erscheinungen im Gebiet der Kunst, lobt er doch die erst 1831 componirte „Norma" des Vincenzo Bellini so sehr und nennt den Text derselben „ein höchst vollkommenes Trauerspiel, ein wahres Muster tragischer Anlage der Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwickelung, zusammt der über die Welt erhebenden Wirkung dieser auf die Gesinnung der Helden, welche dann auch auf den Zuschauer übergeht" u. s. w. [3] Nun, ich muss gestehen, dass mir das Machwerk Felix Romani's viel zu unbedeutend erscheint, um darüber viel Worte zu verlieren. Jedenfalls ist dieser Sever, der erst Norma verführt hat, dann diese verließ, um mit Adalgise zu liebeln, schließlich aber aus Rührung über Normas Edelmuth (die aus Überdruss am Leben,

---

[1]) F. W. J. v. Schelling, Philosophie der Kunst (Sämmtliche Werke, 1. Abtheilung, V. Band) S. 699. — [2]) Siebenlist, Schopenhauers Philosophie der Tragödie, S. 152. — [3]) Schopenhauer III. 498.

nachdem sie erst beabsichtigt hat ihre und Severs Kinder zu ermorden, sich für Adalgisa opfert) zu dieser zurückkehrt, ein Schwächling, der selbst nicht weiß, was er will. Überdies haben beide, Norma und Sever, ihre schwere tragische Schuld, die erstere, dass sie, die Priesterin, sich verführen ließ, er, dass er ihr sein Wort brach; beide sterben also durchaus nicht schuldlos und leisten nur der poetischen Gerechtigkeit genüge, das wäre aber wieder Schopenhauer nicht recht. Genug, das Libretto Romani's ist weder eine besonders hervorragende Tragödie, es ließen sich leicht viele Mängel nachweisen, noch ein Werk, das besonders zur Bestätigung Schopenhauer'scher Theorien geeignet wäre; Romani hat nicht den mindesten Anspruch auf ein so außerordentliches Lob als Schopenhauer ihm ertheilt. „Blick haben ist doch das erste Erfordernis für alle Theorien des Schönen und der Kunst" sagte F. Th. Vischer [1]) am Abend seines Lebens. Hatte aber ein Mann Blick für das Bedeutende in der Tragödie, der einen Voltaire, ja einen Romani, noch dazu auch von seinem Standpunkt aus mit Unrecht, so sehr lobt, und einen Kleist, Grillparzer, Hebbel übersieht? Ein Mann, der wie noch zu sehen sein wird, mit viel Mühe und wenig Glück bestrebt ist, den großen Trauerspielen der Classiker Tendenzen unterzuschieben, welche diese nie hatten und für keinen Unbefangenen haben können? Aber darüber kann man sich nicht wundern, wenn die Norma hier als Beweismittel für Zwecke herbeigezogen wird, die sicherlich ihrem Componisten, wie ihrem — Dichter in gleicher Weise fern standen.

Gwinner's Äußerung: „Poeten zweiten und dritten Ranges las er gar nicht: sie verlohnten nicht der Mühe", ist keine Entschuldigung, denn a priori konnte Schopenhauer gar nicht wissen, ob die genannten bedeutenden drei Dramatiker nicht ersten Ranges seien und jedenfalls musste er doch erkennen, dass sie genialer seien, als seine Iffland, Kotzebue, Raupach und Romani. Nun besitzen wir ein ganz bestimmtes Zeugnis [2]), dass er Hebbels „Judith" und „Maria Magdalena"

[1]) F. Th. Vischer, Das Symbol, (in den Philosophischen Aufsätzen) S. 186. — [2]) E. Kuh, Friedrich Hebbels Biographie II. 586. Nebenbei sei hier erwähnt, dass Kuh ein Anhänger Schopenhauers war; er sieht deshalb oft in Hebbel Schopenhauernde Tendenzen hinein, die diesem fern lagen, muss aber doch gestehen, dass Hebbel dem Pessimismus „abhold" war. (II. 584). —

kannte, ja noch mehr, daſs er 1857 Hebbel's Besuch empfing und doch findet sich auch über diesen keine Zeile in Schopenhauers Schriften. Es scheint also, daſs ihm wirklich der richtige Maßstab für die Erkenntnis des wahrhaft Bedeutenden fehlte.

Bezeichnet Schopenhauer das Trauerspiel als Gipfel der Dichtkunst, so stimmt er hierin mit den meisten Aesthetikern, um nicht zu sagen mit allen, überein und deshalb wird ihn niemand bekämpfen; nennt er als seinen Hauptzweck Erleichterung der Erkenntnis der Ideen, so wird ihm das heute niemand glauben, man wird Beweise für diese Ansicht bei ihm suchen und nicht finden. Man wird dagegen kaum bestreiten, daſs die Tragödie auch als Mittel zur Erkenntnis des Wesens der Menschheit dienen könne, doch kann dies eben nur ein miterreichter, aber nicht eigentlich beabsichtigter Nebenzweck derselben sein. Man wird entschieden bestreiten müssen, daſs die Tragödie ihre Hauptschönheit darin habe, daſs sie Ideen (und zwar Schopenhauer'sche Ideen) offenbare, daſs die ganze sinnliche Seite dieser Kunst, ja alles, was nicht die Idee ist, nur Mittel zum Zweck sei. Und wenn Hermann Klee dies schroff ausführend unter ausdrücklicher Berufung auf Schopenhauer sagt [1]: „Für die Tragödie gilt ganz besonders als oberste Regel, die Idee der Menschheit nicht ihre sich an Zeit und Raum knüpfenden Zufälligkeiten, sondern das wahre Wesen des Menschen und der in ihm lebenden Welt, sein Leiden und sein Unglück nachzuahmen; wenn sie das erreicht, aber auch nur dann ist sie schön", so halte ich dem entgegen, was Hebbel 1859 in sein Tagebuch schreibt [2]: „Die Ideen sind im Drama dasselbe, was der Contrapunkt in der Musik. Nichts an sich, aber Grundbedingung für alles." Ideen freilich muſs der Künstler, vor allem der Dichter haben, aber ebenso wichtig, als daſs er welche habe, ist auch, daſs er sie schön auszudrücken vermöge. Das Wie wird in der Kunst dem Was stets mindestens ebenbürtig bleiben; wo das Wie überwiegt, kann noch immer ein großes Kunstwerk entstehen, wo das Was die Vorherrschaft an sich gerissen hat, ist weder ein Kunstwerk entstanden, noch eine Idee

[1]) H. Klee, Grundzüge einer Aesthetik nach Schopenhauer, S. 37. — [2]) Hebbels Tagebücher II. 461.

auf künstlerische Weise anschaulich gemacht. Im vollendeten Kunstwerk sollen das Wie und das Was, Form und Gehalt, gleich wichtig sein, trennt man sie aber, dann vermag bloße Form ohne großen Gehalt in der Kunst stets mehr als noch so großer Gehalt ohne angemessene Form; deshalb ist die Form, das Wie, zu vernachlässigen der größte Mangel der Schopenhauerschen Richtung. Nicht Ideendarstellung allein ist die Tragödie, sondern die Darstellung bedeutender Ereignisse, denen große Ideen zu Grunde liegen, in vollendeter Form. Ihre Schönheit beruht auf allen diesen Faktoren zusammen, nicht auf einem einzelnen. Mittheilung der Erkenntnis der Ideen ist nicht „ihr einziges Ziel." Sie vermag auch nicht, so wie Schopenhauer es sich dachte, wirklich den tiefsten Sinn des Lebens aufzuschließen, sondern nur eine Welt der schönen Täuschung aufzubauen, in der alle jene sittliche Postulate, welche wir in der realen Welt nicht immer verwirklicht finden, als ausnahmslos giltige Gesetze erscheinen; eine Welt mit denselben Menschen und Leidenschaften wie die wirkliche, aber mit andern Gesetzen, welche unsern sittlichen Bedürfnissen besser entsprechen als die Naturgesetze. Sie stellt allerdings die schreckliche Seite des Lebens dar, aber diese Schrecknisse werden in ihr durch die eigene Schuld der Handelnden heraufbeschworen, welche das wichtigste aller Gesetze vergaßen: Maß zu halten. Der Satz Medium tenuere beati gilt in höherm Sinn im Trauerspiel; jede Überschreitung des Maßes rächt sich. Sie stellt also die schreckliche Seite des Lebens dar, aber das ist nicht ihr Zweck, sondern nur ein Mittel zum Zweck. Den Zufall schließt sie so unbedingt aus, daſs gar nicht davon die Rede sein kann, daſs sie gar seine höhnende Herrschaft darstelle; ebensowenig wird uns der Triumph der Bosheit, der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen vorgeführt. Ganz im Gegentheil, stets erreicht im Drama den Schuldigen sein Schicksal, kein Schuldloser fällt in ihm. Doch dies gehört zur Frage von der poetischen Gerechtigkeit und kann erst im Zusammenhang mit dieser behandelt werden. Wenn Schopenhauer gar den Trumpf ausspielt, der Tragödie als wahren Sinn unterzuschieben, daſs sie die tiefere Einsicht erwecken solle, der Held büße die Erbsünde, die Schuld des Daseins selbst ab, so beruft er sich dabei sehr mit Unrecht auf Calderon. Dieser, wie bekannt, streng katholische

Dichter, dachte nicht im geringsten daran unter Erbsünde irgend etwas Symbolisches zu verstehen, er meinte es mit ihr ganz buchstäblich im Sinne der heiligen Schrift; eine Berufung auf ihn ist daher sicherlich eine höchst unglückliche. So geht es aber Schopenhauer, sobald er von der Tragödie spricht, immer; entweder er beweist überhaupt nicht oder er sucht mit Hilfe von Dichtern zu beweisen, die ganz etwas anderes meinten als das, was er in sie hinein zu interpretiren bemüht ist. Die vorläufige Begriffsbestimmung der Tragödie, der ich mich anschloss, ist eine ganz andere, als die Schopenhauers. Man vergleiche aber beide Ansichten mit den Werken der großen Meister und man wird finden, dass keiner derselben für Schopenhauer spricht. Die folgende Abschnitte sollen jedoch erst endgiltig lehren, welche der beiden hier vorläufig aufgestellten Ansichten größere Berechtigung für sich hat.

II. Was will die Tragödie bewirken?

Nach Schopenhauer [1]) ist das „einzige Ziel" der Kunst Mittheilung der Erkenntnis der Ideen, ihr Zweck ist [2]) „die Erleichterung der Erkenntnis der Ideen." Als richtig konnte dies nicht anerkannt werden, doch ist es der Grundgedanke der ganzen Schopenhauerschen Aesthetik und gilt in seinen Augen natürlich auch von der Tragödie. Er sagt [3]) mit specieller Beziehung auf diese, außer vielen schon früher angeführten Stellen: „Der Zweck des Dramas überhaupt ist, uns an einem Beispiel zu zeigen, was das Wesen und Dasein des Menschen sei." Die Tragödie will natürlich auch „das zur rein objektiven Auffassung des Wesens der Dinge erforderte gänzliche Schweigen des Willens" [4]) erreichen, welches Schopenhauer von aller Kunst fordert. Obwohl dies eigentlich nicht in den Rahmen dieser Arbeit fällt, glaube ich doch hiebei hervorheben zu müssen, dass in der Aesthetik selbst Julius Frauenstädt, sonst bekanntlich der eifrigste Verbreiter der Lehren Schopenhauers und von diesem als sein „Theophrastos und Metrodoros", [5]) sein „Erzevangelist", sein „apostolus activus, militans, strenuus et acerrimus" [6]) bezeichnet, von diesem abfiel. Schopenhauer [7]) nennt als „das eigentliche Problem der Metaphysik des Schönen": „wie ist Wohlgefallen und Freude an einem Gegenstand möglich, ohne irgend eine Beziehung auf unser Wollen?" Er bejaht diese Möglichkeit, Frauenstädt verneint sie und sagt [8]): „Schopenhauer gerieth, nachdem er die ästhetische Contemplation als reines *willensfreies* Erkennen in Gegensatz gestellt hatte, zu dem im Dienst des Willens stehenden Erkennen, mit der Thatsache der ästhetischen *Freude* in Conflict, da doch alle Freude einen Willen voraussetzt. Er bemüht

---

[1]) Schopenhauer II. 217. — [2]) — III. 466. — [3]) — III. 494. — [4]) — III. 423. — [5]) Arthur Schopenhauer. Von ihm. Über ihn. S. 498 und 516. — [6]) Ebenda S. 483. — [7]) — VI. 447. — [8]) Frauenstädt, Neue Briefe über die Schopenhauersche Philosophie, (Leipzig, 1876) S. 187.

sich zwar diesen Widerspruch zu lösen, aber es will ihm nicht gelingen." Wie schwer mag es Frauenstädt, dem Getreuesten der Getreuen, gefallen sein, gegen Schopenhauer aufzutreten und wie gewichtig ist eben deshalb seine tadelnde Stimme! — Nach Schopenhauer soll aber das Trauerspiel noch weit mehr leisten als alle andern Künste, diese haben den Willen bloß zum Schweigen zu bringen, jenes soll ihn vernichten. Darum zeigt sich erst als „das letzte Ergebnis" im Tragischen „die Nichtigkeit alles menschlichen Strebens." Hiedurch wird folgendes bewirkt: „Wir werden tief erschüttert und die Abwendung des Willens vom Leben wird in uns angeregt, entweder direkt oder als mitklingender, harmonischer Ton." [1]) Ebenso sagt er, dass „als die Tendenz und letzte Absicht des Trauerspiels sich uns ergeben hat ein Hinwenden zur Resignation, zur Verneinung des Willens zum Leben." [2]) Wir sollen durch das Trauerspiel hingewiesen werden, auf den δεύτερος πλοῦς, [3]) der zur Erlösung führt, den Weg nicht durch die Erkenntnis, den nur wenige Auserwählte wandeln können, sondern den Weg „durch das eigene, schwer gefühlte Leiden" [4]), der jedem offen steht. Resigniren sollen wir durch das Trauerspiel lernen, den Willen zum Leben aufgeben. „Was allem Tragischen in welcher Gestalt es auch auftrete, den eigenthümlichen Schwung zur Erhebung giebt, ist das Aufgehen des Erkenntnis, dass die Welt, das Leben kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht werth sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin." [5]) Auch direkt mit dem δεύτερος πλοῦς verglichen wird das Drama [6]): „Was bei einer Erhebung solcher Art und dem durch sie eingeleiteten Läuterungsprocess im Innern des Menschen vorgeht, kann man sich faßlich machen an dem, was jeder erregbare Mensch beim Zuschauen eines Trauerspiels erfährt, als womit es verwandter Natur ist. Nämlich etwan im dritten oder vierten Akt wird ein solcher durch den Anblick des mehr und mehr getrübten und bedrohten Glückes des Helden schmerzlich affizirt und beängstigt, wann hingegen dieses im fünften Akte gänzlich scheitert und zerschellt, da spürt er eine ge-

[1]) Schopenhauer VI. 472. — [2]) — III. 500. — [3]) — II. 463, III. 724, III. 731. — [4]) — III. 724. — [5]) — III. 495. — [6]) — III. 724.

wisse Erhebung seines Gemüthes, welche ihm ein Genügen unendlich höherer Art gewährt, als der Anblick des noch so sehr beglückten Helden je vermocht hätte. Dieses nun ist, in den schwachen Wasserfarben der Mitempfindung, wie sie eine wohlbewusste Täuschung erregen kann, dasselbe, was mit der Energie der Wirklichkeit in der Empfindung des eigenen Schicksals vorgeht, wann das schwere Unglück es ist, was den Menschen endlich in den Hafen gänzlicher Resignation treibt. Aber nicht nur für uns, auch für die Helden des Trauerspiels soll die Resignation das Endergebnis bilden. Die nun folgende längere Stelle ist vielleicht die wichtigste, denn sie theilt uns auch die Beispiele mit, auf welche Schopenhauer seine Theorie stützt. Bisher musste mit einem Gegner gefochten werden, der behauptet, nicht ohne zu begründen, aber ohne zu beweisen; hier erhalten wir die angeblichen Beweise, deren Prüfung die Hauptaufgabe dieser Schrift ist. Deshalb setze ich diese Ausführungen wörtlich hieher; sie sind zu wichtig um nur auszugsweise wiedergegeben zu werden. Sie lauten:

„Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst, welcher hier, auf der höchsten Stufe seiner Objektität, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt. Am Leiden der Menschheit wird er sichtbar, welches nun herbeigeführt wird, theils durch Zufall und Irrthum, die als die Beherrscher der Welt, und durch ihre bis zum Schein der Absichtlichkeit gehende Tücke als Schicksal personifizirt auftreten; theils geht er aus der Menschheit selbst hervor, durch die sich kreuzenden Willensbestrebungen der Individuen, durch die Bosheit und Verkehrtheit der Meisten. Ein und derselbe Wille ist es, der in ihnen allen lebt und erscheint, dessen Erscheinungen, aber sich selbst bekämpfen und sich selbst zerfleischen. In diesem Individuo tritt er gewaltig, in jenem schwächer hervor, hier mehr, dort minder zur Bestimmung gebracht und gemildert durch das Licht der Erkenntnis, bis endlich, im Einzelnen diese Erkenntnis geläutert und gesteigert durch das Leiden selbst, den Punkt erreicht, wo die Erscheinung, der Schleier der Maja, sie nicht mehr täuscht, die Form der Erscheinung, das principium individuationis, von ihr durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit erstirbt, wodurch nunmehr die vorher so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren und statt ihrer die vollkommene

Erkenntnis des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben nicht blos des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst. So sehen wir im Trauerspiel zuletzt die Edelsten, nach langem Kampf und Leiden, den Zwecken, die sie bis dahin so heftig verfolgten, und allen den Genüssen des Lebens auf immer entsagen, oder es selbst willig und freudig aufgeben: so den standhaften Prinzen des Calderon; so das Gretchen im „Faust"; so dem Hamlet, dem sein Horatio willig folgen möchte, welchen aber jener bleiben und noch eine Weile in dieser rauhen Welt mit Schmerzen athmen heißt, um Hamlets Schicksal aufzuklären und dessen Andenken zu reinigen; — so auch die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina: sie alle sterben durch Leiden geläutert, d. h. nachdem der Wille zum Leben vorher in ihnen erstorben ist; im „Mohammed" von Voltaire spricht sich dieses sogar wörtlich aus in den Schlussworten, welche die sterbende Palmire dem Mohammed zuruft: „die Welt ist für Tyrannen: Lebe du!" — " [1])

Aufgeben des Willens zum Leben in Folge der Erkenntnis, dass dieses Dasein kein wünschenswertes sei, dass seine Freuden nichtig, sein Leiden allein thatsächlich und wirklich seien: das ist es, was durch die Tragödie bei den Zuschauern vor und bei den Helden auf der Bühne erweckt werden soll. Schopenhauer selbst gibt zu, dass seine Ansicht sich nicht auf die Tragödien der Alten stützen könne und sagt von ihnen ausdrücklich [2]): „Fast alle zeigen das Menschengeschlecht unter der entsetzlichen Herrschaft des Zufalls und Irrthums, aber nicht die dadurch veranlasste und davon erlösende Resignation. Alles, weil die Alten noch nicht zum Gipfel und Ziel des Trauerspiels, ja, der Lebensansicht überhaupt gelangt waren." Trotzdem hält er seine Ansicht aufrecht und meint, dass auch dort, wo die Resignation bei den Personen des Stückes nicht eintrete, der Dichter doch die Absicht gehabt habe sie in den Zuschauern zu erwecken. Er sagt darüber [3]): „Wie die Alten, so begnügen auch Manche der Neuern sich damit, durch die objektive Darstellung menschlichen Unglücks im Großen den Zuschauer in die beschriebene Stimmung zu versetzen; während Andere

[1]) Schopenhauer II. 298/9. — [2]) — III. 497. — [3]) — III. 497/8.

diese durch das Leiden bewirkte Umkehrung der Gesinnung am Helden selbst darstellen. Jene geben gleichsam nur die Prämissen und überlassen die Conclusion dem Zuschauer, während diese die Conclusion, oder die Moral der Fabel, mitgeben als Umkehrung der Gesinnung des Helden, auch wohl als Betrachtung im Munde des Chors, wie z. B. Schiller in der Braut von Messina: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht.“ “

Fragen wir nach andern Stimmen über die Wirkung der Tragödie, so tritt uns mit gebieterischer Geberde als erster der Gesetzgeber der Tragödie, Aristoteles, entgegen. Er sagt uns was jede Tragödie bewirken solle und was — mag man sich nun vor seiner gewaltigen Autorität beugen oder neben der von ihm angegebenen mehr physischen noch andere in's sittliche Gebiet fallende Wirkungen der Tragödie annehmen, — auch wirklich jede Tragödie hervorruft. Ich gebe die Stelle (ohne eine Entscheidung über die philologische Streitfrage auch nur im entferntesten treffen zu wollen) nach der heute wohl fast allgemein acceptirten Übersetzung von Jacob Bernays [1]): „Die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffectionen“, füge aber auch den kühnen Übersetzungsversuch bei, den Georg Günther in einer meines Erachtens vortrefflichen Schrift [2]), auf die ich mich noch öfter zu beziehen gedenke, gibt: „Die Tragödie bewirkt durch Rührung und Erschütterung die gerade auf derartige Seelenzustände sich erstreckende Gemüthsklärung.“ Eigene Ansichten zu entwickeln ist hier, wo ich bloß die Schopenhauers darzustellen und zu prüfen habe, nicht meine Aufgabe und würde bei der ungemein großen Wichtigkeit dieses Punktes viel zu weit führen. Schopenhauer selbst hat, wie Siebenlist mit Bedauern constatirt, wahrscheinlich „die sonst so viel besprochene Bernays'sche Arbeit nicht gekannt.“ [3]) Er sagt über diese Frage weiter nichts als [4]):

---

[1]) J. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie, (Breslau, Trewendt, 1857) S. 148. — [2]) Georg Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, (Leipzig und Berlin, Friedrich, 1885). S. 258. — [3]) A. Siebenlist, Schopenhauers Philosophie der Tragödie, S. 49. — [4]) Schopenhauer III. 497.

„Furcht und Mitleid, in deren Erregung Aristoteles den letzten Zweck des Trauerspiels setzt, gehören doch wahrhaftig nicht an sich selbst zu den angenehmen Empfindungen: sie können daher nicht Zweck, sondern nur Mittel sein" und schreibt überdies von Frauenstädt [1]): „Des Aristoteles Furcht und Mitleid ist eine sehr oberflächliche Auffassung. Ich aber bin hier, wie überall, 10 Klafter tiefer als alle Andern gegangen." Siebenlist selbst meint: „Man stutzt zunächst nicht wenig, dass Schopenhauer derart respectwidrig von Aristoteles geredet hat, der doch kein „Universitätsprofessor" war." Die weitern Versuche Siebenlists seinen Meister gegen sich selbst zu vertheidigen und nachzuweisen, dass die Bernays'sche Deutung ganz gut mit Schopenhauers Theorie zusammen bestehen könnte, möge man bei diesem nachlesen. [2]) Wichtig scheint darin nur das Zugeständnis, dass Schopenhauers Meinung in dem, was weiter mit diesem Punkte in Beziehung stehe, mit der des Aristoteles „wohl nicht mehr ohne Gewaltsamketi zusammenzubringen sein möchte." [3]) Die Poetik des Aristoteles und Schopenhauers Philosophie der Tragödie sind allerdings unvereinbare Gegensätze. Döring stellt als Ansicht des Aristoteles fest [4]): „Der Zweck der Tragödie besteht in der Erregung von Lust aus den Unlustempfindungen des Mitleids und der Furcht". Schopenhauer aber will als nächsten Zweck der Tragödie Ekel und Widerwillen gegen das Dasein durch diese erweckt sehen; welch „hoher Genuss" [5]) trotzdem in letzter Linie aus dem Trauerspiel hervorgehen solle, wird im letzten Abschnitt dieser Arbeit erörtert werden. Wenn Döring behauptet [6]): „In keiner Stelle der Poetik erscheint die Darstellung des Schönen als Zweck der Kunst", so gehe ich lieber mit Otto Ludwig, der (auch gegen Schopenhauer anwendbar) sagt [7]), dass „die Production des Schönen und ihr Genuss Absicht und Zweck der Kunst" sei.

Dass auch all die im vorhergehenden Abschnitt aufgeführten Stimmen eine andere Wirkung der Tragödie fordern als Schopenhauer,

---

[1]) Arthur Schopenhauer. Von ihm. Über ihn. S. 577/8. — [2]) Siebenlist S. 49—58. — [3]) Siebenlist, S. 57. — [4]) A. Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles, (Jena, Dufft, 1876) S. 120. — [5]) Schopenhauer III. 497. — [6]) A. Döring S. 93. — [7]) Otto Ludwig, Shakespeare-Studien, S. 491.

erscheint nach den dort citirten Äußerungen als selbstverständlich. Die Anführung einiger Stellen mag daher genügen. Schiller will, dass kein „unaufgelöster Knoten" zurückbleibe und „jeder Schatten von Unlust" schwinde und fährt fort: „Dies geschieht, wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt und sich in die Ahnung, lieber in ein deutliches Bewusstsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert... der neueren Kunst... ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten." [1]) Etwas ähnliches meint wohl auch einer der neuesten Aesthetiker, Dilthey, wenn er folgendes als Wirkung ausspricht [2]): „In der Seele des erschütterten Zuschauers geht dann Alles zu einer nur bildmäßigen und gefühlten Einheit der tiefsten Lebenserfahrungen zusammen, und das ist eben, was Poesie ihm sagen will." Auch der Philologe V. Müller sucht die Wirkung der Tragödie in einem befriedigenden Endgefühl: „An die Stelle heftiger Wünsche für das individuelle Glück Einzelner, der Furcht vor Gefahren, welche dies Glück bedrohen, tritt eine mit tiefem Erstaunen und einer erhabenen Freude verbundenen Anschauung der unerschütterlichen und aus scheinbarer Verwirrung nur desto glänzender hervorgehenden ewigen Mächte — die Schlussempfindung des Drama." [3]) Was die Tragödie bewirken soll, möge uns ferner Carriere mittheilen [4]): „Aus der Unlust der Erschütterung durch Furcht und Mitleid entwickelt sich die Erhebung über Schmerz und Untergang in den Sieg der sittlichen Weltordnung, mit dem Leidgefühle vermischt sich unsere Bewunderung für die Seelengröße, und damit Achtung und Wohlgefallen, wenn der Tod Sühne der Schuld ist, oder der Geist seinen Fall in seinen Sieg verwandelt... aus den Erschütterungen der Seele erhebt sich die Freiheit des Geistes im Genuss des Schönen." Was anders als den Sieg und die Herrschaft der sittlichen Weltordnung hat auch Goethe, mit dem diese wenigen Anführungen bedeutungsvoll schließen mögen, gemeint, wenn er eine „aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von

[1]) Schillers Werke XI. 344. — [2]) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, S. 439. — [3]) Ottfried Müller, Aischylos Eumeniden, Göttingen, 1833. — [4]) Carriere, Aesthetik II. 602/3.

allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird", verlangt und sogar mit größter Entschiedenheit gleich darauf ausspricht: „eine Sühnung, eine Lösung ist zum Abschluss unerlässlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll." [1])

Fragen wir nun in welchen Tragödien die Abwendung des Willens zum Leben erfolge, sowie all das weitere erzielt werde, was Schopenhauer als Wirkung des Trauerspiels fordert, so hat unser Philosoph in der eben angeführten Stelle ausdrücklich jene Stücke namhaft gemacht, auf welche er sich als besonders geeignete Beispiele für seine Theorie beruft. Ich werde also jedes einzelne dieser Stücke gesondert betrachten und daraufhin untersuchen, ob der große Pessimist diese Tragödie mit Recht anführt und ob sie wirklich das beweist, was er mit ihrer Hilfe beweisen will.

Das erste und scheinbar zwingendste Beispiel bietet Calderons „Standhafter Prinz" dar. Es ist hier wirklich ein Gerechter, der fällt, ein Held ohne tragische Schuld. Wie voreilig aber hierüber ein Triumphgeschrei zu erheben. Sehen wir doch ein wenig näher zu; da stellt sich die Sache gleich ganz anders. Der Gerechte stirbt, aber die Bosheit triumphirt deshalb doch nicht, denn gerade durch seinen Tod wird ihre Absicht vereitelt, die christliche Feste bleibt den Moslems verschlossen. Der Infant will leiden, will sterben, er will nicht gelöst sein um den Preis der Übergabe eines Bollwerks seiner Religion an ihre Feinde, er will sich für den wahren Glauben aufopfern. Er ist also kein Held, dessen Schicksal uns Mitleid und Furcht einflößen, sondern einer, der uns Bewunderung abnöthigen soll. Rührung und Erschütterung freilich erweckt die erhabene Handlungsweise des hochherzigen Prinzen in uns. Überdies aber hat Calderon es auch noch für nöthig befunden, um uns ganz zu überzeugen, dass der Infant keinen bloßen Wahngebilde sich geopfert, seinen Geist auf die Bühne zu bringen. So sind wir nicht auf die vage Vermuthung und unbestimmte Hoffnung angewiesen, dass sein edles Dulden in einer andern Welt Belohnung finden werde, sondern mit der sichern Erfahrung und Überzeugung, dass es dieselbe bereits gefunden habe,

[1]) Goethes Werke XXIX. 10 (Nachlese zu Aristoteles Poetik, 1826).

sehen wir den Vorhang fallen. Kann ein solches Drama daher in uns den Willen zum Leben ertödten? Gewiss nicht, es wird vielmehr die von Calderon beabsichtigte Wirkung erreicht, dass in dem Zuschauer der feste Glaube an eine ausgleichende Gerechtigkeit bestätigt, die Freude an einem Dasein gesteigert wird, welches zu so großartigen Thaten befähigt, denen solch herrlicher Lohn winkt. Fernando opfert das Leben willig und freudig auf, aber nicht aus Erkenntnis seiner Nichtigkeit, sondern weil es kein anderes Mittel gibt Ceuta den Portugiesen zu erhalten. So wenig denkt er dabei daran den Zwecken, welche er verfolgte, zu entsagen, was Schopenhauer fordert, und den Willen zum Leben aufzugeben, dass eben dieser mächtige Wille den Tod überwindet, dass er als Geist die Schaaren seiner kriegerischen Landsleute in den Kampf und zum Sieg führt. So wichtig also blieben ihm seine Zwecke, dass er die Bande des Sarges sprengt, aus dem Jenseits zurückkehrt, um sie durchzuführen. Man sieht, wie gleich dieses erste Beispiel das Gegentheil, von dem beweist, was Schopenhauer will. Hoffentlich ist dies so gern für seine Meinung von ihm und seiner Schule citirte Stück hiemit endgiltig und im entgegengesetztem Sinne erledigt.

Gretchen im „Faust"! Das Lieblingsbeispiel Schopenhauers. Er sagt[1]: „Von dieser durch großes Unglück und die Verzweiflung an aller Rettung herbeigeführten Verneinung des Willens hat uns eine deutliche und anschauliche Darstellung, wie mir sonst keine in der Poesie bekannt ist, der große Goethe in seinem unsterblichen Meisterwerke, dem „Faust", gegeben, an der Leidensgeschichte des Gretchens. Diese ist ein vollkommenes Musterbild des zweiten Weges, der zur Verneinung des Willens führt, nicht wie der erste, durch die bloße Erkenntnis des Leidens einer ganzen Welt, das man sich freiwillig aneignet; sondern durch den selbstempfundenen eigenen, überschwänglichen Schmerz. Zwar führen sehr viele Trauerspiele ihren gewaltig wollenden Helden zuletzt auf diesen Punkt der gänzlichen Resignation, wo dann gewöhnlich der Wille zum Leben und seine Erscheinung zugleich endigen: aber keine mir bekannte Darstellung

[1]) Schopenhauer II. 464/5.

bringt das Wesentliche jener Umwandlung, so deutlich und rein von allem Nebenwerk vor die Augen, wie die erwähnte im „Faust“.“ So hohes Gewicht legt der Philosoph des Pessimismus gerade auf dieses Beispiel, dass er nicht übel Lust zeigt „bloß die Begebenheit mit dem Gretchen und ihrem Bruder als die Haupthandlung“ zu betrachten. [1])

Wir wollen demnach versuchen die Vorschriften Schopenhauers in Betreff der Tragödie auf Gretchen und ihr Schicksal anzuwenden. Dem Nachdruck trauend, mit dem er sich gerade auf dieses Beispiel beruft, erwartet man hier könne er sich unmöglich getäuscht haben, hier müsse wirklich alles ganz genau mit seiner Theorie übereinstimmen. Man lese den Faust jedoch noch einmal daraufhin durch und man wird finden, dass auch hier ein Irrthum vorliege, dass auch Gretchen nicht entfernt dazu geeignet sei für Schopenhauers Meinung Anhänger zu gewinnen. Die Definition der Tragödie, welche er aufgestellt hat, will auch in diesem Falle nicht passen. Wo bleibt bei Gretchens Schicksal „die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen“? Allerdings hält er die erste dieser beiden Forderungen selbst nicht aufrecht, indem er mit einer bei ihm nicht seltenen Inconsequenz schon zwei Seiten darauf meint, ihm scheine die den andern Arten des Trauerspiels „weit vorzuziehende“ jene zu sein, in welcher das Unglück herbeigeführt werde „durch die bloße Stellung der Personen gegen einander, durch die Verhältnisse.“ . . . „Charaktere wie sie in moralischer Hinsicht gewöhnlich sind, unter Umständen, wie sie häufig eintreten, sind so gegen einander gestellt, dass ihre Lage sie zwingt, sich gegenseitig, wissend und sehend, das größte Unheil zu bereiten, ohne dass dabei das Unrecht auf irgend einer Seite ganz allein sei.“ Als Beispiel hiefür wird eben Faust in seinem Verhältnis zu Gretchen und Valentin herbeigezogen. Nun vermag ich freilich in keiner Weise einzusehen, wieso Faust und Gretchen durch ihre Lage gezwungen erscheinen, „sich gegenseitig das größte Unheil zu bereiten“, es scheint vielmehr, dass hier nicht der mindeste Zwang obwaltet, dass Faust allein derjenige ist, der Unheil zufügt, dass aber auch er dies großentheils nur durch

[1]) Schopenhauer II. 301.

Mephisto verleitet thut; so schon in der Scene in Margarethens Stube:

Faust:
Ich weiß nicht, soll ich?

Mephistopheles:
Fragt Ihr viel? u. s. w.,

noch deutlicher in der Scene Wald und Höhle:

Faust:
Schlange! Schlange!

Mephistopheles (für sich):
Gelt! Daſs ich dich fange!

Faust:
Verruchter hebe dich von hinnen,
Und nenne nicht das schöne Weib!
Bring' die Begier zu ihrem süßen Leib
Nicht wieder vor die halbverrückten Sinnen!

noch einmal ruft er dem Versucher zu: „Entfliehe, Kuppler!" und wenn er schließlich sagt:

„Was muſs geschehn, mag's gleich geschehn!"

so ist das nur der Versuch sich selbst zu betäuben und zu belügen, nicht aber eine wirkliche Nothwendigkeit. Nicht Zwang, sondern eigene Sinnlichkeit und teufliche Verführung bewirken, was dann folgt. Ebensowenig kann man glauben, daſs Faust zu den „in moralischer Hinsicht gewöhnlichen Charakteren" gehöre. Doch das bei Seite, wie steht es denn mit der von Schopenhauer nie verleugneten zweiten Forderung? Möge zunächst wieder Karl Goedeke sprechen. „Ebenso wenig", meint dieser [1]), „ist Gretchen, die Freundin der Martha, die selbst den Teufel beschwatzen möchte, Gretchen, die am Brunnen weiblich mit verschwärzt hat, die gern den Riegel offen ließe und, um es möglich zu machen, den Trank für die Mutter nimmt, trotz ihrer Fragen nach dem religiösen Bekenntnis ihres Geliebten und ihrer anmuthigen Eigenschaften danach angethan, die ästhetische Heilige zu sein, die man gern aus ihr macht und gemacht sieht, sondern nur ein Mädchen mit diesen und jenen Eigenschaften, die sich von dem sinnlich geliebten Manne,

[1]) Goedeke, Einleitung zum 5. Band von Goethes Werken, S. V.

über den sie Mutter und Geschwister hintansetzt, ja opfert, willig beschwatzen und bethören läßt . . . die Reue . . . mildert ihre Schuld." Von Schuldlosigkeit aber kann bei ihr nicht die Rede sein. Welch erschütterndes Sündenbekenntnis enthalten die beiden schmucklosen Verse, die sie im Kerker zu Faust spricht. Schon in der vorhergehenden Frage:

„Und weißt du denn, mein Freund, wen du befreist?"

enthüllt sich ihr schweres Schuldbewußtsein. Nun aber folgt:

„Meine Mutter hab' ich umgebracht,
Mein Kind hab' ich ertränkt."

Und das ist noch nicht alles; sie hat sich freiwillig der sinnlichen Leidenschaft folgend in ehrloser Weise hingegeben, und ist überdies die eigentliche Ursache des Todes ihres Bruders Valentin. Drei Menschenleben, ihr die nächsten auf der Erde, lasten als schwere Blutschuld auf ihr, und überdies noch die leichtfertige Preisgebung der eigenen Ehre, wahrlich eine Schuld von erdrückendem Gewicht. Die willige Ergebung in den selbst verschuldeten Tod ist die einzige Sühne, die sie zu bieten vermag. Die große Reue, welche sie zeigt, die Verführung: all das macht sie freilich unseres Antheils und Mitleids würdig; klagt sie doch selbst:

„Doch — alles, was dazu mich trieb,
Gott, war so gut! ach, war so lieb!"

Ihre Abkehr vom Leben ist lange nicht so vollständig, als Schopenhauer glauben machen will. So fleht sie zur Mater dolorosa:

„Hilf! rette mich von Schmach und Tod!"

und da Faust in ihren Kerker dringt und sie ihn für den Henker hält, bittet sie ihn jammervoll:

„Erbarme dich und laß mich leben!"

Sie möchte mit ihm fliehen, aber sie erkennt, daß er sie nicht mehr so liebt wie einst, daß Pflichtgefühl, Mitleid aber nicht Leidenschaft und Sehnsucht ihn zu ihr führen und verzweifelnd schreit sie auf:

„Küsse mich!
Sonst küß' ich dich!
O weh' deine Lippen sind kalt,
Sind stumm.

Wo ist dein Lieben
Geblieben?
Wer brachte mich drum?"

Auch das Gespenst des gemordeten Valentin steigt zwischen ihnen auf; da sie sich trotz der dräuenden Schatten ihrer Mutter und ihres Kindes in seine Arme werfen will:

„Deine liebe Hand! — Ach aber sie ist feucht!
Wische sie ab! Wie mich däucht
Ist Blut dran.
Ach Gott! Was hast du gethan!"

Nicht Abwendung vom Willen zum Leben, sondern das Gefühl ihrer und seiner Schuld, das Bewusstsein, dass es zwischen ihnen nie mehr so werden könne, wie es gewesen („Mir ist's, als müsst' ich mich zu dir zwingen"), die Verzweiflung an wirklicher Rettung pressen Gretchen die Worte ab, die Thränen in die Augen des Hörers drängen:

„Ich darf nicht fort, für mich ist nichts zu hoffen.
Was hilft es flieh'n? Sie lauern doch mir auf.
Es ist so elend, betteln zu müssen,
Und noch dazu mit bösem Gewissen!
Es ist so elend, in der Fremde schweifen,
Und sie werden mich doch ergreifen!"

nachdem unmittelbar vorher der übermächtige Daseinstrieb, trotz allem was geschehen, sich noch in den nach Leben, Liebe und Glück sehnsüchtig verlangenden Worten geäußert hat:

„Du gehst nun fort? O Heinrich, könnt' ich mit!"

Das arme junge Blut möchte ja so gern, so unendlich gern weiter athmen und sein; wäre nur die ungeheuere Blutschuld nicht, die sich an seine Fersen heftet, „könnt' ich mit!" In diesen wenigen Worten liegt ein ganzer Himmel, aber auch eine ganze Hölle! — Erst der Eintritt Mephisto's entscheidet und da erst entsagt Gretchen mit dem Ruf:

„Gericht Gottes! dir hab' ich mich übergeben!"

endgiltig dem Leben, um durch den Tod von Henkershand ihre schweren Verirrungen abzubüßen. — Nicht was Schopenhauer sagt trifft

also hier zu, sondern die Worte Vischers [1]: „Ein Beispiel vollerer Schuld und um so edlerer Erhebung im Leiden ist Margarethe in Goethe's Faust." Dass sie das Leben „willig und freudig" aufgebe, ist zum mindesten eine arge Übertreibung, auch schuldlos stirbt sie nicht. Dafür besitze ich ein classischen Zeugen an Schopenhauer selbst, welcher sagt [2]: „So bringt Menschen der besten Art oft die Sünde zur Bekehrung; so das Gretchen im Faust. Die Sünde wirkt hier wie ein entsetzlicher Traum, dessen Schrecken den ganzen Schlaf von uns abschüttelt." Allerdings ist dies eine Äußerung aus seinen Erstlingsmanuscripten, wo er sich noch nicht so gänzlich in die Theorie vom schuldlosen Untergang verrannt hatte. Man wird nach den angeführten Stellen kaum mehr darüber in Zweifel sein, dass sich die Theorie Schopenhauers nicht bewährt hat.

Auf Hamlet und seinen Freund Horatio beruft sich Schopenhauer ferner. Ich muss es mir leider versagen, hier auf die so hochinteressante Hamletfrage irgendwie näher einzugehen und mich begnügen möglichst kurz darzulegen, dass in dem Process, den ich gegen Schopenhauers Philosophie der Tragödie führe, auch dieser sein Entlastungszeuge sich ebenso wie der standhafte Prinz und Gretchen in einen Belastungszeugen verwandelt. Hamlet stirbt nicht schuldlos: der Tod des Polonius und (wenigstens indirect) Wahnsinn und Tod Opheliens lasten auf ihm, von Rosenkranz und Güldenstern ganz abgesehen, da dies eine tiefere Prüfung der Sache erforderlich machen würde; er stirbt nicht freudig und willig, sondern durch des Laertes List, weder der Ausruf „Horatio, ich bin hin" und „O ich sterbe, Horatio!", noch der wehmüthige Abschiedsgruß „Der Rest ist Schweigen" deuten auf ein besonders williges Scheiden; am allerwenigsten aber stirbt Hamlet resignirt und den Zwecken, die er verfolgte, entsagend. Dies trifft bei ihm so wenig zu wie bei dem standhaften Prinzen. Das gerade Gegentheil ist richtig. Sterbend führt er die Aufgabe seines Lebens vielmehr erst aus, indem er den König ermordet. Er möchte so gern diese That noch selbst erklären:

---

[1] F. Th. Vischer, Aesthetik, I. 319. — [2] Arthur Schopenhauer. Von ihm. Über ihn. S. 735.

„Hätt' ich nur Zeit — der grause Scherge Tod
Verhaftet schleunig, — o ich könnt' euch sagen."

Seine letzten Gedanken sind noch bei der nun nothwendig werdenden Neugestaltung der Dinge. Halb schmerzlich, halb unwillig ruft er aus:

„Ich kann von England nicht die Botschaft hören."

Er gibt sein „sterbend Wort" dem Fortinbras. So beschäftigen ihn bis zum letzten Athemzug die Angelegenheiten dieser Welt. Das ist kein Abkehr vom Willen zum Leben. Sein ganzer Charakter ist nicht so, wie Schopenhauer es wünschen müsste. Er ist traurig, er liebt das Leben nicht sehr, kann es nicht sehr lieben, nach allem, was er erlebt hat, aber er würde noch Jahre und Jahre so weiter vegetiren, nicht wunschlos, wie Schopenhauer fordert, sondern stets mit dem Wunsche seinen Vater zu rächen, aber ohne die Willenskraft um zur Ausführung zu schreiten, wenn ihn nicht plötzlich die Katastrophe ereilen würde, in welcher sich naturgemäß nun alles um so übereilter vollziehen muss, je länger Hamlet gezögert hat. Von Resignation ist bei ihm nichts zu verspüren. Es ist nur sein Unglück, dass bei ihm stets das geschieht, was er in seinem berühmten Monolog schildert:

„Der angebor'nen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Bläße angekränkelt."

Er ist ein Denker, kein Mann der That; dass er sein soll, was er nicht kann, ist sein Unglück. Seinen Freund Horatio aber kennt er zu gut, um nicht zu wissen, dass dieser zwar im Ausbruch des heftigen, plötzlichen Schmerzes den Entschluss fassen kann, sich zu tödten, dass er aber ruhiger geworden, diesen Vorsatz nicht ausführen wird. Horatio ist kein melancholischer Träumer, wie Hamlet. Was dieser von ihm (III. 2) sagt, gibt uns ein ganz anderes Bild. Er ist ein „wackrer Mann", der arm, aber von „munterm Geist" ist. Er ist keiner, den Leiden zu dem Wunsch bewegen, das Dasein möge enden:

„Du warst
Als littst du nichts, indem du alles litteſt;
Ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geschick
Mit gleichem Dank genommen . . . . .
Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sclaven, und ich will ihn hegen

Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich dich hege."

Horatio ist eben der, den keine Leidenschaft dauernd unterjocht. Nicht bloß um seine Sache zu erklären, läßt Hamlet ihn zurück, sondern weil er weiß, daß sein Schmerz milder werden und sein Muth und seine Besonnenheit Dänemark noch große Dienste leisten werden. Noch im Stücke selbst sehen wir dies, wenn Horatio schon die Trauer soweit überwunden hat, um an das allgemeine Wohl zu denken, an die Wahl des neuen Herrschers und was sonst noth thut:

„Laßt uns dies
Sogleich verrichten, weil noch die Gemüther
Der Menschen wild sind, daß kein Unheil mehr
Aus Ränken und Verwirrung mög' entstehn."

So spricht niemand, der wirklich „in dieser rauhen Welt" nur noch „mit Müh" (nicht wie Schopenhauer citirt: mit Schmerzen) athmet und daran denkt, sobald er den Auftrag seines todten Freundes vollführt hat, sein Leben durch Selbstmord zu enden. Horatio wird weiter leben; sein Wille zum Leben ist durchaus nicht erloschen.

Die Jungfrau von Orleans! Fällt hier eine Gerechte und Unschuldige? Wendet sich Jeanne d'Arc vom Willen zum Leben ab? Gibt sie die Zwecke, denen sie nachgestrebt hat, auf? Stirbt sie resignirt? Wer das Stück kennt — und wir werden gleich sehen, daß genaue Kenntnis der Dramen Schillers nicht so allgemein zu finden ist, als man erwarten sollte — kann wohl keinen Augenblick darüber in Zweifel sein, daß hier von allem, was Schopenhauer fordert, nur das eine zutrifft, daß die Heldin durch Leiden geläutert stirbt, daß aber alle soeben gestellten Fragen mit Nein beantwortet werden müssen. Geradezu unbegreiflich scheint es, daß Schopenhauer glaubte durch die Berufung auf diese Tragödie seine Theorie bekräftigen zu können. Es ist dennoch meine Pflicht auch bei diesen Stück den fast überflüssig erscheinenden Nachweis zu führen, daß es nicht mit Schopenhauers Ansichten vereinbar sei. Johanna hat, wie allgemein anerkannt, eine tragische Schuld, wenn sie auch, wie Zimmermann [1]) richtig hervorhob,

[1]) Robert Zimmermann, Uber das Tragische und die Tragödie, (Wien, Braumüller, 1856) S. 271.

keine That-, sondern „wie Lessings Emilia“ eine „Gedankenschuld“ büßt. Sie, die Unbarmherzige, welche auch Montgomerys Flehen nicht gerührt hat, dem Gebot der Himmlischen zufolge nicht rühren durfte, ist ihrer erhabenen Sendung untreu geworden, sie, zu welcher die göttliche Stimme sprach:

„Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust“

hat den Briten Lionel verschont, verschont um seiner Schönheit willen. Damit ward sie ihrer hohen Sendung unwürdig, denn von ihr gilt nun nicht mehr, was die Himmelskönigin zu ihr unter der heiligen Eiche sprach:

„Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden,
Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht.“

Sie weiß, dass dem so ist, sie hat sich kurz vor ihrem verhängnisvollen Zusammentreffen mit dem jungen englischen Feldherrn darauf berufen, als Dunois und La Hire um ihre Hand warben:

„Berufen bin ich zu ganz anderm Werk,
Die reine Jungfrau nur kann es vollenden.
Ich bin die Kriegerin des höchsten Gottes
Und keinem Manne kann ich Gattin sein.
. . . . . .
. . . . . .
Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann.“

Es ist eine ungemein tiefe Idee Schillers gerade dies Moment, den Abfall von der göttlichen Entsagung auf irdische Freuden zu einer rein sinnlichen Liebe, denn Johanna sieht Lionel zum ersten Mal und sieht ihn als Besiegten, zur tragischen Schuld Johanna's zu machen. Es würde zu weit führen, so verlockend es auch für mich wäre, näher hierauf einzugehen; nur dies sei zu bemerken erlaubt: Es ist dieselbe Idee, nach welcher — und im Princip mit Recht — die katholische Kirche die Ehelosigkeit und Keuschheit ihrer Priester verlangt, nach welcher dasselbe für den frommen Buddhisten gilt; nur wer die Geschlechtsliebe überwunden hat, kann die Welt überwinden und den

Himmel erwerben, nur wer der sinnlichen Liebe entsagt, wer dieses schwerste Opfer gebracht hat, kann sich rückhaltlos in den Dienst der Idee stellen und der am ehesten wird Großes leisten. Ein sonst gerade nicht durch sentimentale Lyrik bekannter Schriftsteller, Oskar Blumenthal, hat denselben Gedanken in (wenigstens für mein Empfinden) schöner und gefühlvoller Weise in den Versen ausgedrückt, welche verdienen würden all seine übrigen bisherigen Werke lange zu überdauern:

„Wer seine Liebe erst ans Kreuz geschlagen,
Nur der kann dieser Welt Erlöser sein." —

Kehren wir zu Johanna zurück. Sie hat gefehlt, sie büßt aber auch. Sie schüttelt die sündige Neigung ab, sie hat geschwiegen, als ihr eigener Vater als Ankläger gegen sie auftrat, nicht weil sie dessen schuldig war, was der verblendete Alte ihr zur Last legte, sondern weil sie diese tiefe Demüthigung als die ihr von Gott gesendete Buße ansieht. Sie sagt, nicht wie Siebenlist [1]) meint, weil der Wille zum Leben in ihr erstorben ist, sondern weil sie sich geheilt fühlt von ihrer sinnlichen Schwäche, zurückgegeben ihrem himmlischen Beruf, zu Raimond im wilden Wald: „Jetzt bin ich geheilt" und fügt deshalb hinzu:

„In mir ist Friede — Komme, was da will,
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt."

Sie hat sogleich die Probe darauf zu bestehen, indem sie gefangen zu Lionel gesendet wird. Sie fürchtet sich davor die Züge wiederzusehen, welche sie schon einmal wankend machen konnten, und ruft deshalb der Königin Isabeau zu:

„Zu Lionel! Ermorde mich
Gleich hier, eh du zu Lionel mich sendest!"

Sie scheut die Gefahr seinen Liebesworten zu erliegen und sucht deshalb die Soldaten zu bewegen sie aus Rache und Wuth zu ermorden. Es hilft nichts; sie wird zu ihm gebracht; aber sie besteht auch diese letzte, schwere Prüfung. Seinen Bitten setzt sie kalt die Antwort entgegen:

„Du bist
Der Feind mir, der verhaßte, meines Volkes.
Nichts kann gemein sein zwischen dir und mir."

---

[1]) Siebenlist S. 30/31.

Damit ist ihre Schuld gänzlich gesühnt; der Gott, der aus des Baumes Zweigen zu ihr sprach, gibt ihr Kraft die Fesseln zu brechen, das Schlachtenglück zu wenden, er gewährt ihr die Gnade im Kampfe für ihr Volk, umgeben und bewundert von den Ihren (und das sind nicht der alte Thibaut und seine Kinder, sondern Frankreichs Herren und Vorkämpfer) für die Sache ihres Landes zu sterben. Sie endet nicht wehmüthig resignirt, sondern in Glanz und Glorie einer Retterin, der Himmel öffnet sich vor ihr sie zu empfangen und die Madonna streckt die Arme lächelnd ihr entgegen. Ihre Abschiedsworte, welche Siebenlist [1]) für den Ausdruck des Aufgebens des Willens zum Leben hält, sind solche einer frommen Katholikin, die in das Paradies eingehen soll, haben aber mit Schopenhauer'schem Pessimismus durchaus nichts zu schaffen. Die Zwecke, denen sie nachstrebte, hat Johanna nicht aufgegeben, sie hat sie im Gegentheil mit ihrer letzten Anstrengung und Aufopferung erreicht. Die Erde kann ihr an Ruhm und Verehrung nichts höheres mehr bieten, so geht sie in den Himmel ein. Sie hat Verschuldung auf sich geladen, ihre Schuld aber vollständig gesühnt und getilgt. Hegel sagt [2]) über dieses herrliche Werk: „Wieder von anderer Art ist der tragische Fall, dass ein Gemüth gegen sein besseres Wollen zu entgegengesetzten Zwecken der Leidenschaft abirrt, wie z. B. Schillers Jungfrau, und sich nun aus diesem innern Zwiespalt in sich selbst und nach außen herstellen oder daran untergehen muss." Johanna ist hergestellt nach innen wie nach außen. Schopenhauer aber hat sie ganz mit Unrecht für seine Theorie in Anspruch genommen.

Die Braut von Messina! Mit dieser hat die Sache vor allem einen kleinen Haken; dieselbe stirbt nämlich gar nicht, sie bleibt, ebenso wie ihre Mutter Isabella, am Leben. Diesen geringfügigen Umstand hat Schopenhauer übersehen, der ausdrücklichst sagt [3]): „so auch die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina: sie alle sterben durch Leiden geläutert" u. s. w. Im Ernst, wenn man Schiller als Zeugen für seine Behauptungen aufführt, so ist man doch zum allermin-

---

[1]) Siebenlist S. 30. — [2]) Hegel, Sämmtliche Werke X. 3. 570. — [3]) Schopenhauer II. 299.

desten verpflichtet ihn soweit richtig zu citiren, dass man nicht Personen umbringt, die er am Leben lässt. Absichtlich hat der Philosoph von Frankfurt diese Änderung wohl nicht vorgenommen; die andere, übrigbleibende Annahme aber, dass er mit Schillers Werken so wenig vertraut gewesen sei, dass ihm ein so grobes Versehen etwa aus Gedächtnisschwäche passiren konnte, wäre doch auch nicht wahrscheinlich und würde erst recht den größten Leichtsinn im Citiren bekunden. Siebenlist gleitet über diesen kaum glaublichen Verstoss Schopenhauers, ohne ihn zu erwähnen, hinweg, indem er statt dessen setzt „und in der „Braut von Messina" Don Cesar." [1])

Sehen wir uns dieses Trauerspiel, welches nicht nur Schopenhauer, sondern die verschiedensten Schriftsteller geeignet erachteten, um es als Kronzeuge gegen die Forderung einer sittlichen Weltordnung im Drama anzuführen, daraufhin näher an. Man rühmt es Shakespeare nach, dass er in jedem seiner Stücke irgend einen Fehler der Menschennatur darstelle, von dem dann alle Personen desselben sich mehr oder weniger angefressen zeigen, so dass dies den einheitlichen Grundgedanken der Dichtung abgebe. Es ist mir nicht bekannt, dass dasselbe auch mit der „Braut von Messina" versucht worden wäre, und doch scheint mir dieser gemeinsame Zug in allen Charakteren dieses viel angefeindeten Stückes unverkennbar zu sein. Es ist ein Zug der inneren Unwahrhaftigkeit, der Unaufrichtigkeit, des Heimlichthuns, welcher bei allen wiederkehrt. Das ist ihre gemeinsame Schuld, für die jeder leiden muss. Da ist die Fürstin Isabella. Ihr Sohn Cesar sagt es ihr geradezu:

„Verflucht sei deine Heimlichkeit,
Die all dies Gräßliche verschuldet!"

Es ist nicht wahr, wenn sie trotzdem von sich sagt: „Alles dies erleid' ich schuldlos." Sie hat ihren Gatten betrogen, indem sie statt sich ihm offen zu widersetzen, im schlimmsten Falle mit der Tochter, welche er dem Tode geweiht hat, zu fliehen, diese heimlich hinwegbringen und, während alle sie todt glauben, in einem Kloster sie aufziehen lässt; sie fehlt weiter, indem sie auch nach des Gatten Tod, statt

[1]) Siebenlist S. 30.

Beatrice nun sogleich hervorzuziehen, bei ihrer Lüge beharrt, sich vermessend einen besonders günstigen Zeitpunkt hiefür abzuwarten, die Wahrheit also noch länger verheimlicht, auch jetzt, wo keine Gefahr mehr für das Leben des Mädchens besteht. Isabella hat auch die Unwahrheit gesprochen, wenn sie vorgab, beide Söhne mit gleicher Mutterliebe zu umfassen. Don Cesar sagt mit Recht von ihr:

„Verrathen endlich
Hat sich ihr Herz, der Schmerz hat es geöffnet.
Sie nannt' ihn ihren bessern Sohn! — So hat sie
Verstellung ausgeübt ihr ganzes Leben!"

Dieser bessere Sohn, Don Manuel, hat denselben Charakterfehler wie die Mutter. Er verschwieg allen, selbst seinen getreuesten Kampfgenossen, sein Liebesabenteuer, er verschweigt der Geliebten seinen Namen, heimlich raubt er sie aus dem Kloster, er verschweigt auch dann noch der Mutter alles Vorgefallene. Der Chor hat Recht zu sagen:

„Aber sehr missfällt mir dies Geheime,
. . . . . .
Diese lichtscheu krummen Liebespfade,
Dieses Klosterraubs verwegne That;
Denn das Gute liebt sich das Gerade,
Böse Früchte trägt die böse Saat."

Auch Beatrice ist diesem Geist der Lüge verfallen. Gegen den Willen ihrer unbekannten Mutter besucht sie die Leichenfeier des Fürsten von Messina, ohne zu ahnen, dass sie ihren Vater begraben sieht; sie verschweigt es auch dem Geliebten, ja sie verschweigt es ihm noch dann, als sie Don Cesar wiedergesehen hat, sie verschweigt ihm auch die Begegnungen mit Cesar, sie gesteht erst auf Manuel's heftig dringendes Fragen zögernd und gezwungen ihre Anwesenheit bei der Leichenfeier, nicht aber das Zusammentreffen mit Cesar; Vorwitz, der sie aus der sichern Zufluchtstätte in die Kirche führt, ist Schuld, dass Don Cesar von ihrer Anwesenheit in Messina erfährt. Sie weiß, dass ihre Flucht aus dem Kloster ein Unrecht war:

„Den Schleier zerriß ich
Jungfräulicher Zucht,
. . . . . .
Dem Manne folgt' ich,
Dem kühnen Entführer, in sträflicher Flucht."

Sie weiß auch, dass sie ein Unrecht that, als sie jene Leichenfeier besuchte:

„Nimmer, nimmer kann ich schauen
In die Augen des Geliebten
Dieser stillen Schuld bewußt."

Trotzdem verschweigt sie ihm auch ferner diesen Schritt, den sie doch als Schuld fühlt. Verschweigen und verheimlichen, in immer neuen Variationen! Auch der alte Diego, der „treue Knecht", der „redliche Diego" fehlt durch Schweigen und Verheimlichen. Er gibt den Bitten Beatricens nach und lässt sie jener Leichenfeier beiwohnen, das wäre noch verzeihlich, aber er verschweigt seiner Herrin, der Fürstin, dass er es gethan. Dass er gedacht „es gut zu machen" ist keine Entschuldigung, das dachten sie ja alle; aber: „Böse Früchte trägt die böse Saat." Alle Verwirrungen und Unglücksfälle, die Vernichtung des Fürstenhauses sind herbeigeführt durch dies unwahre Wesen. Kein blindes Schicksal, gerechte Vergeltung trifft sie alle. Selbst Don Cesar, den sein feuriges, aufbrausendes Temperament zur Verstellung nicht geschickt macht, verfällt ihr, indem er versucht durch zweideutig-unbestimmtes Reden und indem er die Mutter von dem Leichnam Manuels fortzuführen strebt, ihr den wahren Zusammenhang zu verheimlichen, obwohl er weiß, dass sie endlich doch wird erfahren müssen, dass er es war, der seinen Bruder erschlug.

Selbst die Orakel mit ihren nur halbwahren und deshalb widersprechenden Antworten betheiligen sich an diesem System des Verschweigens. Sie trügen dadurch, dass sie zwar Wahrheit sprechen, aber nicht alles sagen; was sie verheimlichen, würde die Wahrheit erst zur vollen Wahrheit machen.

Nicht schuldlos fallen die Handelnden in der „Braut von Messina"; alle vielmehr sind schuldig und an allen erfüllt sich nur dasjenige, was sie selbst über sich heraufbeschworen haben. Wie sehr hat daher Frauenstädt [1]) Unrecht, wenn er behauptet, dass „das Schicksal in der Braut von Messina auf eine widerliche Weise" walte. Auch der alte Fürst, welcher seinem Vater einst die erwählte Gattin raubte, ist bestraft worden in dem Jammer seines Hauses, in dem Zwist seiner Söhne,

[1]) Julius Frauenstädt, Aesthetische Fragen, (Dessau, Katz, 1853) S. 97.

dessen kriegerischen Ausbruch er zwar hemmte, den er aber doch nicht aus der Welt schaffen konnte. Beide Brüder trifft die Schuld eines unnütz heraufbeschworenen, greuelvollen Bürgerkrieges. Cesar, der einzige, der nicht direct durch den Geist der Lüge untergeht, ist hiebei der schuldigere, denn er ist der jüngere Bruder, dem Nachgeben vor der größern Berechtigung des Erstgeborenen geziemt hätte. Sein stürmischer Jähzorn bürdet ihm aber weit schwerere, entsetzliche Schuld, die des Brudermordes, auf. Dass er sich selbst den Tod gibt, geschieht nicht in Abwendung des Willens zu leben wegen der Nichtigkeit alles Daseins, nicht wegen der Leiden, welche das Dasein über ihn verhängt hatte, nicht weil er das Leben geringschätzt, im Gegentheil, er sagt:

„Ich halte
In meinen Armen, was das ird'sche Leben
Zu einem Loos der Götter machen kann."

Don Cesar tödtet sich um der verletzten sittlichen Weltordnung genug zu thun, um seine rasche Mordthat zu sühnen, aber auch er ist, wie hier dargelegt wurde, kein tragischer Held nach Schopenhauers Herzen. Don Manuel ward unversehens ermordet, Isabella und Beatrice bleiben am Leben. Die Schopenhauersche Theorie hat auch an der „Braut von Messina" ihre Unvereinbarkeit mit jeder echten Tragödie gezeigt. Der Philosoph des Pessimismus hätte übrigens gut gethan ein Stück gar nicht zu erwähnen, in dessen Vorrede Schiller ausdrücklich wiederholte[1]), was er schon an andern Orten mehrfach gesagt hat: „Alle Kunst ist der Freude gewidmet," wo also dieser Ausspruch mit besonderer Beziehung auf die tragische Kunst gebraucht wird.

Das letzte der sechs Beispiele, welche Schopenhauer beibringt, ist der „Mahomet" Voltaires. Dieses Stück, das ich schon im vorigen Abschnitt genügend gewürdigt zu haben glaube, mag mit der in dieser Schrift dargelegten und bekämpften Theorie übereinstimmen; daran ist bei dem höchst geringen poetischen Wert dieses Zerrbildes einer Tragödie nichts gelegen; übrigens kann ich nicht einmal dort finden, dass die Sterbenden besonders resignirt wären oder ihren Lebenszwecken entsagt

[1]) Schillers Werke VI. 166.

hätten. Doch es wäre unnütz bei diesem Meisterstück einer Tragödie wie sie nicht sein soll länger zu verweilen. Auf Voltaire passt genau, was unser Philosoph von den „Werken des Mediokren" sagt, dass sie „dem günstigen Einfluss der Genien gerade entgegenarbeitend den Geschmack immer mehr verderben und so die Fortschritte des Zeitalters hemmen." [1]) Die Beispiele, welche Siebenlist noch außer den von Schopenhauer erwähnten anführt, muss ich unberücksichtigt lassen, da jedes einzelne doch ein wenigstens theilweise näheres Eingehen auf das Stück, dem es entnommen ist, erfordert, und dadurch diese Schrift unverhältnismäßig ausgedehnt würde, während es einer ihrer Zwecke ist, denen, welche sich nicht durch den fast fünfthalbhundert Seiten langen Panegyrikus Siebenlist's durcharbeiten wollen, eine kürzere Darstellung und zugleich eine Kritik der Schopenhauer'schen Lehren vom Trauerspiel zu bieten. Auch wird wohl niemand glauben, dass Schopenhauer, wenn er eines der von Siebenlist angeführten Dramen als seiner Theorie besonders günstig betrachtet hätte, dasselbe nicht wenigstens einer der späteren Auflagen seines Hauptwerkes beigefügt haben würde. Auf alle classischen Werke einzugehen ist eben, so leicht es auch wäre die von Siebenlist angeführten Beispiele zu entkräften, nicht möglich. Man wird wohl zugestehen müssen, dass es keinen loyalern und für den Gegner günstigern Weg geben kann, als den, welcher hier gegangen wurde. Ich habe es mir nicht gestattet aus der Fülle von Beispielen einige heraus zu wählen, die in besonders markantem Widerspruch mit Schopenhauers Theorie stünden, sondern mich an diejenigen gehalten, welche seiner eigenen Meinung nach am besten geeignet sein sollen die vollständige Richtigkeit seiner Ansichten zu erweisen. Wenn es sich trotzdem ergeben hat, dass Shakespeare, Calderon, Goethe und Schiller, denen seine Beispiele entnommen waren, in den angeführten (wie auch in ihren übrigen) Werken durchaus nicht das lehren, was Schopenhauer gelehrt wissen will, so ist das ein Ergebnis, welches aus der Natur der Sache folgt, an dem aber nicht Ungeschicklichkeit Schopenhauers in der Wahl seiner Beispiele schuld ist. Allerdings ist er bei dieser Wahl sehr unglücklich, da diese Stücke seine Lehre wider-

[1]) Schopenhauer II. 290.

legen, statt sie zu bekräftigen, da der Ausgang unserer Untersuchungen lehrt, dass von allen, auf die er sich beruft, höchstens Voltaire auf seiner Seite steht, während die wahren großen Dramatiker seinen Meinungen feindlich sind, aber dies beweist nur, dass er mit seinen Angaben über Inhalt und Wirkung der Tragödie eben so vollständig im Unrecht ist wie sich das auch noch an seinen Lehren über die Mittel, dnrch welche jene Wirkungen hervorgerufen werden sollen, und über die Gesammtstellung der Tragödie zeigen wird.

Die Tragödie der Alten für seine Zwecke zu verwerten, darauf leistete Schopenhauer wie ich schon oben aus seinen Äußerungen darlegte Verzicht. Er sagt darüber auch[1]): „Ich räume ein, dass im Trauerspiel der Alten dieser Geist der Resignation selten direkt hervortritt und ausgesprochen wird.“ Er fügt hinzu, dass der Unterschied zwischen alter und neuer Tragödie dem zwischen Stoa und Christenthum entspreche; was „die tragischen Helden der Alten zeigen“ sei nur „standhaftes Unterwerfen unter die unausweichbaren Schläge des Schicksals.“ Behauptet er trotzdem, dass dennoch im Zuschauer jener „Geist der Resignation, das Abwenden des Willens vom Leben,“ welchen die Helden selbst nicht haben, hervorgerufen werde, so wird ihm niemand glauben, dass wirklich der sonderbare Fall eingetreten sei, die lebensfrohen Griechen, denen es besser dünkte ein Knecht oder Bettler auf Erden als der erste der Helden im Hades zu sein, hätten sich durch Bühnenwerke, deren Dichter nicht einmal beabsichtigten dies zu bewirken, zur Abwendung vom Leben bewegen lassen! Nein, es ist sicherlich nie geschehen, dass etwa das Volk von Athen einem Tragiker deshalb den ersten Preis verliehen hätte, weil der Arme seinen Mitbürgern ganz gegen seine Absicht das Leben so recht verhasst gemacht hätte. Es ist daher auch überflüssig den Schopenhauer noch überschopenhauernden Siebenlist zu widerlegen, wenn dieser sogar an manchen antiken Tragödien nachzuweisen versucht, dass sein Meister sich zu seinem Nachtheil geirrt habe und dieselben eine Bestätigung seiner Lehren bieten. Siebenlist beweist damit nur wie wahr Schopenhauers Ausspruch sei, dass die Vorliebe für eine bestimmte Theorie Luchsaugen verleihe für alles,

[1]) Schopenhauer III. 496.

was mit derselben übereinstimme, blind mache, gegen alles, was ihr widerspreche; ein Ausspruch, der sich übrigens auch an unsern Philosophen selbst trefflich bewährt hat.

Weder das Trauerspiel der Alten also, noch das der Neuern, welches Schopenhauer das christliche Trauerspiel nennt und auf das er sich mit Vorliebe bezieht, bieten irgend ein Stück eines großen Tragikers dar, auf welches sich die Schopenhauer'sche Lehre von der Tragödie stützen könnte. Das ist ein wahrhaft verzweifelter Zustand für eine so selbstbewusst auftretende, sich für unfehlbar richtig haltende Theorie, von deren Richtigkeit ihr Urheber so überzeugt war, dass er zu Frauenstädt sagte[1]: „Auch hier bin ich tiefer eingedrungen als alle Andern. Der Zweck des Trauerspieles ist durch Darstellung eines schweren Leidens, gleichviel welcher Art, von Willen zum Leben abzuwenden." Die Beispiele, welche Schopenhauer anführt, sind widerlegt worden, was zu thun? Da zeigt sich dem suchenden Blick, der die Weltliteratur durchschweift, ein Werk eines berühmten Dichters, welches wie zu dem Zweck geschrieben scheint die Theorie Schopenhauers zu bekräftigen: Die Bacchantinnen des Euripides. Ein freudiges Heureka müsste sich jedem Anhänger des Philosophen von Frankfurt entringen, welcher nach mühseliger Irrfahrt und oft getäuscht auf der Suche nach einem Trauerspiel, welches die Anforderungen seines Meisters erfüllt, nun einlaufen dürfte in den sichern Hafen dieses Stückes. Aber ach! da hat einmal Schopenhauer selbst sich über dies Werk geäußert und der macht mit diesem Drama gar kurzen Process, indem er es mit der verächtlichen Bemerkung abthut[2]: „Die Bacchantinnen des Euripides sind ein empörendes Machwerk zu Gunsten der heidnischen Pfaffen." Sein getreuer Herold Siebenlist stimmt dem Meister bei, indem er bemerkt[3]: „Wegwerfender ist wohl noch nie über die im Alterthume wie auch zum Theil noch in der neuen und neuesten Zeit vielfach bewunderte und angestaunte Pentheustragödie geschrieben worden. Aber man bedenke den Inhalt der „Bacchen"! Pentheus, König von Theben, der seiner ganzen trüben Gemüthsstimmung zufolge

[1]) Arthur Schopenhauer. Von ihm. Über ihn. S. 188. — [2]) — III. 496. — [3]) Siebenlist S. 341/2.

von den tollen Ausschreitungen des Weingottes Bacchos Nichts wissen mag, wird zur Strafe dafür von dem gekränkten Gotte bethört, den Bacchosorgien der Frauen heimlich zuzusehen, und hierauf durch seine eigene Mutter Agaue und deren Schwestern Ino und Antonoë, welche im Wahnsinne handeln, auf die grausamste Weise verstümmelt, zerfleischt und ermordet. Damit nicht genug weidet sich der entsetzliche Dionysos auch noch, als die Nacht des Wahnsinnes von Agaue gewichen ist und sie das Haarsträubende ihrer That durchschaut, an den Qualen der unglücklichen Mutter, indem er ihr eine neue Strafe auferlegt." Ich erzählte den Inhalt absichtlich mit Siebenlist's Worten, um keiner tendenziösen Zustutzung desselben verdächtig zu werden. Wie ist mir aber? Gleicht dieses Stück seinem Inhalt nach nicht ganz dem, was Schopenhauer von der Tragödie fordert? Hier trifft alles zu: „Der Triumph der Bosheit" (Dionysos), „rettungsloser Fall der Gerechten und Unschuldigen" (Pentheus), „Der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit" (Agaue nach dem Mord), „Die höhnende Herrschaft des Zufalls" (die Mutter ermordet ohne es zu wissen ihren Sohn), also eine wahre Mustertragödie. Die Abwendung des Willens vom Leben wird zwar auch hier nicht bei dem Helden auf der Bühne erreicht, aber es ist zweifellos, dass jeder, der solche Trauerspiele sieht, dadurch dazu geführt werden müsste das Leben zu hassen und zu verabscheuen. Denn wer möchte ein solches Dasein, wo alles nicht von den eigenen Thaten, sondern von der Willkür des Gottes abhängig ist? In den Bacchen straft Dionysos sogar seinen eigenen, ganz schuldlosen Großvater Kadmos, der die Gottheit seines Enkels sofort anzuerkennen bereit war und dem Pentheus von jeglichem Widerstand abrieth. Die Annahme der Götterfeind Euripides wolle in diesem Stück „zu Gunsten der heidnischen Pfaffen" auftreten, erscheint mir noch weit weniger begründet, als die von Minckwitz[1]) in der Einleitung zu seiner Verdeutschung der Bacchen bekämpfte Meinung Bernhardy's, dass dies Stück das letzte des Euripides war. Ich glaube vielmehr, dass die Handlungsweise, welche dem Gotte Dionysos zuge-

[1]) Johannes Minckwitz, Euripides-Übersetzung (Stuttgart, 1865), Einleitung S. 18.

schrieben wird, sowie die Zweifel an dessen Göttlichkeit und die stark rationalistische, an die Aufklärerei gemahnende Äußerung, dass es sich bei der Geburt des Dionysos um einen fälschlich dem Zeus zugeschriebenen Fehltritt der Semele handle, ferner manche andere Stellen des Stückes den Euripides auch hier als einen Mann zeigen, der an die alten Mythen nicht mehr glaubt und sie, soweit er dies wagen kann, gern verspottet. Diesem Gott sich zu widersetzen, der wie er selbst (Vers 32—40) sagt um Theben zu strafen die Frauen dieser Stadt zu seinem Dienst verleitet hat, der diese Frauen (Vers 734—769) alle möglichen Greuel begehen lässt, war Pentheus wohl auch nach des Euripides Meinung berechtigt. Gab es jemals eine offenkundigere Ironie von Seiten des Dichters als jene, welche in den Worten liegt, die Euripides den Dionysos sprechen lässt? Derselbe sagt, nachdem er (V. 850—858) seinen Plan enthüllt hat, den Pentheus zuerst wahnsinnig zu machen, damit er die Weibertracht anlege, und dann „durch seiner eigenen Mutter Faust dahingewürgt" ins Schattenreich niedersteigen zu lassen, von sich (V. 859—861):

„So lernt er wer Dionysos ist, der Sohn des Zeus,
Im Rang der Götter nicht allein der stärkste Gott,
Nein, auch der Götter mildester für die Sterblichen."

Gibt es einen blutigeren Hohn auf die Götter, als wenn Dionysos sich in diesem Moment beim Aussinnen einer solchen unmenschlichen Schandthat, den mildesten der Götter nennt? Nein, dieses Drama ist nicht geeignet den Götterglauben zu unterstützen, sondern nur ihn zu bekämpfen. Wie trefflich passt auf dieses Stück die Definition, welche unser Philosoph gibt[1]): „Die griechische Tragödie ist ein lautes Weh! über das Possenspiel des Lebens und seine Macht und Verworrenheit: „Auf diesem Boden kann Glück und Ruhe nimmermehr gedeihen! Ja nicht einmal die Pflicht erfüllt werden! Selbst wer das Beste will, begeht trotz seinem Willen Verbrechen!" — "

Wenn Schopenhauer diese Tragödie dennoch nicht anerkennen will, so halte ich für den wahren Grund dieser Ablehnung den, dass auch er sich nicht dem Gefühl des Gräßlichen und Peinlichen ent-

[1]) Aus A. Schopenhauers handschriftlichem Nachlass, S. 251.

ziehen konnte, welches durch dieses Stück erregt wird, und trotz aller theoretischen Trugschlüsse deutlich fühlte, dass dies nicht die wahre Form der Tragödie sein könne. Sein richtiges ästhetisches Gefühl leitete ihn dabei besser als alle künstlich ersonnenen Regeln. Von den Bacchen gilt, was Hegel sagt[1]): „Besonders aber erkältet das Gräßliche mehr als es erwärmt. Und da kann der Dichter die Leidenschaft noch so ergreifend schildern, es hilft nichts, man fühlt das Herz nur zerschnitten und wendet sich ab. Denn es liegt nicht das Positive, die Versöhnung darin, welche der Kunst nie fehlen darf." Das hat Schopenhauer theoretisch geläugnet, praktisch aber selbst empfunden. Er und seine Anhänger fällen oft richtige Urtheile über Trauerspiele, dann aber stets in — wenn auch unbewusstem — Widerspruch gegen seine unglückseligen Theorien.

Auf den vorstehenden Blättern wurde an der Hand von Beispielen, welche von Schopenhauer ausgewählt waren, gezeigt, dass nicht nur die Alten und Manche der Neueren, sondern dass die Alten und die Neueren durchaus nicht beabsichtigten jene Wirkungen, sei es bei den Helden ihrer Stücke, sei es bei dem Publikum hervorzubringen, welche Schopenhauer als die der Tragödie eigenthümlichen bezeichnet. Damit, dass nachgewiesen werden konnte, keines unter den vorzüglichsten unserer Dramen stimme mit den Angaben unseres Philosophen überein, ist meine Aufgabe eigentlich bereits erledigt. Denn hier sind nur zwei Fälle möglich. Entweder Schopenhauer wollte einer neuen Art der Tragödie die Wege weisen, eine Tragödie der Zukunft fordern, weil die jetzt vorhandenen Werke dieser Kunstgattung nichts taugten, oder er wollte uns lehren, was der tiefste Sinn der bereis existirenden, anerkannt vortrefflichen Werke der Tragiker sei. Er will das Letztere, er beruft sich stets auf schon da seiende, bekannte Werke und damit hat er ihre Autorität anerkannt; zeigt es sich nun, wie es sich uns gezeigt hat, dass seine Bestimmungen über Wesen und Zweck der Tragödie in ausgesprochenem Widerspruch stehen mit den vorhandenen Meisterwerken, dann ist die Sache entschieden, er hat den Anspruch verwirkt als Gesetzgeber der Tragödie aufzutreten. Es erübrigt nur,

[1]) Hegel, Sämmtliche Werke X, 3, 499.

das theilweise Richtige aus Schopenhauers Sätzen hervorzuheben. Insoweit wird man sich in Übereinstimmung mit ihm befinden, dass zuzugestehen ist: Der tragische Held stirbt meist durch Leiden geläutert, der Wille zu leben ist oft in ihm erloschen; doch geschieht dies aus ganz anderen Gründen als aus denen, welche Schopenhauer anführt. Dieser behauptet, dass der Held das Leben als ein solches erkannt habe, in welchem stets der Böse triumphire, der Gerechte und Schuldlose untergehe. Das muss bestritten werden. Der Held hat vielmehr erkannt, dass sein eigenes Streben ein gegen sittliche Gesetze verstoßendes war und wünscht durch seinen Tod der durch ihn verletzten sittlichen Weltordnung ein Sühnopfer darzubringen; dort, wo er selbst sich nicht zu dieser Erkenntnis durchringt, ist dies wenigstens beim Zuschauer der Fall. So z. B. stirbt Richard III. nicht geläutert, nicht mit der Absicht die sittlichen Mächte zu versöhnen, ganz und gar nicht resignirt oder den Willen zum Leben aufgebend, aber der Zuschauer sieht seine innere Vernichtung in dem berühmten Monolog (V. 3) vor der äußern, vor dem Zweikampf mit Richmond. Gibt es eine fürchterlichere Strafe für ein an Freveltaten überreiches Leben als die zermalmende Selbstanklage Richards?

Ist hier ein Mörder? Nein. — Ja, ich bin hier.
. . . . . Vielmehr hass' ich mich selbst,
Verhasster Thaten halb, durch mich verübt
. . . . . .
Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,
Und jede Zunge bringt verschied'nes Zeugniß,
Und jedes Zeugniß straft mich einen Schurken.
Meineid, Meineid, im allerhöchsten Grad,
Mord, grauser Mord, im fürchterlichsten Grad,
Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig! Schuldig!
Ich muss verzweifeln. — Kein Geschöpfe liebt mich
. . . . . Find' ich selbst
In mir doch kein Erbarmen mit mir selbst."

Der Zuschauer sieht wie die sittliche Weltordnung sich schrecklich an dem rächt, welcher gegen sie frevelt, wie der Böse zwar Scheinerfolge auf kurze Zeit erringen kann, wie er aber nie innere Befriedigung zu gewinnen vermag und wie selbst sein äußeres Glück nicht von Dauer

ist. Dieser Ausgang, wie er sich in gleicher Weise auch bei Macbeth — in vielen Beziehungen ein Seitenstück zu Richard III. — vollzieht, erfüllt ihn mit hoher Befriedigung. Eine ganz andere Frage ist es, ob es auch in der wirklichen Welt so zugeht, genug daran dass es in der Tragödie so ist und sein muss. Um der rauhen Wirklichkeit zu entfliehen, flüchtet eben der Mensch zur holden Täuschung der Kunst. Jede echte Tragödie erfüllt die Worte Hegels[1]) „Bei der Subjectivität der Charaktere tritt nun sogleich die Forderung ein, dass sich auch die Individuen in sich selbst mit ihrem individuellen Schicksal versöhnt zeigen müssen" und zwar müsse dies geschehen entweder durch die Religion oder durch das Gefühl der Selbstbehauptung oder am besten durch Selbstzerknirschung.

Es liegt nicht in der Absicht der Tragödie uns die Nichtigkeit alles Strebens vorzuhalten; wir ersehen aus derselben vielmehr nur die Nichtigkeit desjenigen Strebens, welches im Widerspruch steht mit den ewigen und unabänderlichen Gesetzen einer sittlichen Weltordnung, wie sie im Drama als vorhanden angenommen wird. Die Wirkung, welche dadurch hervorgerufen wird, ist nicht die, uns das Leben überhaupt zu verleiden, sondern nur uns vor Überhebung und Überschreitung der dem Menschen gesetzten Grenzen zu bewahren, uns zu belehren, dass der Zweck des Lebens nicht das Leben selbst sei, sondern die treue Erfüllung der jedem obliegenden sittlichen Pflichten, ohne Rücksicht darauf ob diese Handlungsweise uns das bringe, was man auf Erden gemeiniglich Glück nennt oder nicht. Überschritten werden die Grenzen meist durch einen gewaltigen Einzelwillen, welcher die nothwendige Unterordnung unter den Gesammtwillen verletzt; in diesem Sinne kann man Schopenhauers Ansicht vom principium individuationis, das ins Unglück führt, zu der seinen machen. Es ist meist die zu trotzige Betonung der Individualität, die nicht erkennen will, dass sie nur soweit berechtigt ist, als sie sich in den Dienst der Gesammtheit stellt, welche zu Conflicten führt und Schuld auf sich lädt. Da aber nur ungewöhnliche Menschen ein solches, zu weit getriebenes Recht ihrer Individualität geltend zu machen suchen, so hat der Hegelsche Satz[2]): „Es ist die

[1]) Hegel X. 3, 573. — [2]) Hegel X. 3, 553.

Ehre der großen Charaktere, schuldig zu seyn" viel wahres. Sehr interessant ist es, dass Friedrich Hebbel, wohl ohne Kenntnis von diesem Ausspruche, unterm 15. December 1836 ganz ähnlich in sein Tagebuch schreibt[1]): „In die Hölle des Lebens kommt nur der hohe Adel der Menschheit; die Andern stehen davor und wärmen sich". Dass gerade der Bedeutende am ehesten der Verirrung unterliegt, was eben die Tragödie zeigt, hat Schopenhauer richtig folgendermaßen ausgedrückt[2]): „Wie die schönsten Tonstücke am schwersten zu fassen sind und nur für Geübte, weil sie aus langen Sätzen bestehen und erst nach langen Irrgängen den Grundton wiederfinden, so kommen große Geister erst nach großem Zwiespalt, schweren Zweifeln, großen Irrthümern, langem Besinnen und Schwanken ins Gleichgewicht, wie lange Perpendikel große Halbkreise beschreiben." Kleine Geister hingegen seien bald mit sich und der Welt im Reinen und versteinerten dann. Natürlich wäre es absurd, daraus etwa die Schlussfolgerung zu ziehen, die Tragödie wolle dazu rathen ja recht unbedeutend zu sein und zu bleiben. Sie zeigt aber die Gefahren der Größe. Doch dies trifft nicht bei allen Tragödien zu. Was jedoch für alle gilt ist, dass sie weder Liebe zum Leben, noch Abscheu vor demselben zu erwecken bemüht ist, wohl aber lehrt, es nach seinem wahren Wert abzuschätzen und zur Erkenntnis leitet, dass höher als das Leben selbst die Pflicht stehe, deren Verletzung die Schuld ist. Sehr einseitig und unrichtig handelt Schopenhauer, wenn er an einer früher angeführten Stelle als die dem Chor in den Mund gelegte Moral der „Braut von Messina" den ersten der beiden Schlussverse bezeichnet und daraus folgert, dass die Tragödie den Willen zum Leben überhaupt als verkehrt hinstellen wolle. Wenn auch das Leben gewiss nicht das höchste aller Güter ist, so war es eben so sicher nach Schillers Ansicht ein Gut. Schopenhauer hätte vollständiger beide Verse citiren müssen, dann würde sich die wahre Moral des Stückes ergeben haben, wenn hier überhaupt der Ausdruck „Moral" am Platze ist, was sehr zu bezweifeln bleibt. Die Schlussverse der Braut von Messina drücken aber

[1]) Hebbels Tagebücher I. 38. — [2]) Aus Arthur Schopenhauers handschriftlichem Nachlass. S. 356.

nicht bloß den Sinn dieses Stückes aus (und schon aus diesen Schlussversen hätte man erkennen müssen, dass Schiller in dieser herrlichen Tragödie nicht Unschuldige unter einem unverdienten Schicksal leiden lassen wolle), sondern sie bezeichnen die Wirkung, welche jede Tragödie ausüben soll. Jedem Zuschauer soll die Empfindung dessen aufgehen, was Schiller den Chorführer Cajetan aussprechen lässt. Das ist die wahre Wirkung der Tragödie, nicht die, welche Schopenhauer ihr fälschlich unterschob. Mit diesen schönen Versen soll deshalb der Abschnitt über die Wirkung der Tragödie schließen:

„Dies Eine fühl' ich und erkenn' es klar:
Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld."

III. Durch welche Mittel erreicht die Tragödie ihren Zweck?

Dieser Abschnitt muss, wie aus seiner Überschrift hervorgeht, aus einer Reihe von Einzeluntersuchungen bestehen. Obwohl die vorhergehenden Ausführungen den Standpunkt Schopenhauers als einen unrichtigen darthaten, wollen wir sehen, welche der von Schopenhauer angegebenen Mittel, mit und durch welche die Tragödie wirken soll, identisch sind mit den von den Meistern dieser Kunstform wirklich angewandten, welche in Widerspruch mit der Kunstpraxis der großen Dramatiker stehen. Daraus wird von selbst hervorgehen, welche dauernden Wert besitzen und welche von Schopenhauer mit Unrecht empfohlen werden. Viele dieser Fragen streifen das Gebiet der Poetik im engern Sinne, manche gehören fast ganz zur Kunstlehre, nicht mehr zur Kunstphilosophie. Über diese werde ich mich möglichst kurz fassen, da ich es hier nicht mit allem, was Schopenhauer über die Tragödie gesagt hat, sondern nur mit dem, was der Aesthetik im Unterschiede von Literaturgeschichte und Poetik angehört, zu thun habe. Die Fragen des Naturalismus, des Verhältnisses des geschichtlichen Stoffes zur Poesie, der Charaktere und ihres Verhältnisses zur Handlung, der Willensfreiheit im Drama, der Objectivität des Zuschauers, der Zulässigkeit oder Verwerflichkeit von Ideenassociationen, des Reims und Rythmus, der poetischen Gerechtigkeit, des Genie und Talentes werden mehr oder minder ausführlich zu erörtern sein. Auf viele an sich ganz interessante Ansichten Schopenhauers, so über die drei Einheiten, über die Schwierigkeit des Ausgangs, über Gedanken und Sprache, über die einzelnen großen Dichter, auch nur flüchtig einzugehen, muss hier unterlassen werden. Wer sich nicht der Mühe unterziehen will diese oft sehr anregenden Äußerungen des großen Pessimisten in seinen Werken aufzusuchen, findet dieselben in dem höchst schätzenswerten Buche Siebenlist's zusammengestellt und es kann doch un-

möglich meine Aufgabe sein, was ein anderer schon in ganz zufriedenstellender Weise gethan hat, nochmals zu thun; ebensowenig mag ich hierüber bloße Excerpte aus Schopenhauer und Siebenlist liefern und mit der Philosophie der Tragödie hat dies alles wenig zu schaffen, so wichtig es auch an und für sich ist.

Die erste Frage, wenn wir von den Mitteln sprechen, durch welche die Tragödie ihren Zweck erreichen will, ist natürlich, ob dies durch peinlich genaue Nachahmung der Natur oder durch eine freiere, idealisirende Darstellung derselben zu geschehen habe. Es freut mich aufrichtig in dieser heute brennenden Frage Schopenhauer auf dem Kriegspfade gegen den Naturalismus zu begegnen. Ich wies schon in der Einleitung darauf hin und bedauere nur, nicht die ganze lange Stelle, welche Frauenstädt den von dem Privatdocenten Schopenhauer an der Berliner Universität gehaltenen Vorlesungen entnommen hat[1]), hieher setzen zu können, zumal da ich nach Schopenhauers wiederholt z. B. im 31. Brief an Frauenstädt ausgesprochenem Wunsch diesen, wenn irgend möglich, wörtlich anführe. Dadurch wird es auch dem Leser leichter zu controliren, ob der Schreibende die Meinung seines Gegners richtig widerlege, während man bei einem Resumé der gegnerischen Ansicht stets Gefahr läuft ganz unbewußt den andern „durch eine kleine Verschiebung des Ausdrucks" sagen zu lassen, was er „nie vermeint"[2]). Ich gebe also wenigstens die wesentlichsten Stellen wörtlich. Schopenhauer beginnt: „Der Dichter soll seine Personen so schaffen, wie die Natur selbst, sie denken und reden lassen, jedes seinem Karakter so gemäß wie wirkliche Menschen dies thun. Hiebei ist jedoch eine Erklärung nöthig, um dem Missverständnis vorzubeugen, dass die strengste Natürlichkeit aller Äußerungen zu suchen sei. Das ist nicht; denn sonst wird die Natürlichkeit leicht platt. Bei aller Wahrheit in der Darstellung der Karaktere, sollen diese doch idealisch gehalten seyn." „Nur das Wesentliche desselben" (des Charakters)

[1]) Aus Schopenhauers handschriftlichem Nachlass. S. 364—369. — [2]) — Von ihm. Über ihn. S. 577. Durch eine Ironie des Zufalls steht eben dort statt „vermeint" den ganzen Sinn ändernd: „verneint", ein unangenehmer übrigens zu Schluss richtiggestellter Druckfehler.

„und dieses ganz muss dargestellt werden, alles Zufällige und Störende muss ausgeschlossen bleiben." „Aus dieser Forderung des Idealischen bei der Darstellung der Karaktere folgt, dass die poetische Darstellung nicht schlechthin natürlich seyn, sondern die Natur auch im Karakteristischen übertreffen soll, geradeso wie ich zeigte, dass bei der Darstellung des Schönen in den bildenden Künsten der Künstler die Natur übertreffen soll. Eben durch das Ideale der Karaktere werden wir von den poetischen Darstellungen so sehr viel lebhafter ergriffen als von der Wirklichkeit im gewöhnlichen Leben, indem wir die Individualität des Menschen viel lebendiger und deutlicher auffassen. Hieher gehört nun noch dieses, dass in der Wirklichkeit die Personen gerade ihren lebhaftesten Empfindungen meistens keine Worte zu geben wissen; ihr heftigster Schmerz ist stumm, ihre größte Freude unaussprechlich, d. h. stumm, ihr Zorn und Hass spricht sich wild und unangemessen aus. Wollte nun der Dichter auch hierin bloß der Natur folgen, so würden wir keine tiefen Blicke in das menschliche Gemüth thun können: also idealisirt er auch hierin die Natur, macht alle Menschen so beredt in ihren Affekten als es eigentlich nur poetische Gemüther sind." [1]) Er lobt Shakespeare und Schiller (z. B. Thekla bei der Kunde vom Tode ihres Max), weil besonders bei diesen „jede Empfindung der poetischen Personen so beredt" sei und meint: „Wir haben sehr Unrecht dies als unnatürlich zu tadeln, denn es gehört zum Idealischen der Person. Die Franzosen sind darin der Natur getreuer: „Dieu! — Ciel! — Seigneur!" und so viel schlechter." [2]) Die Franzosen tadelt Schopenhauer überhaupt öfter und beweist damit, dass er trotz der Berufung auf Voltaire, die classische Tragödie derselben nicht sehr hoch stellen konnte. Auch hierin leitet ihn sein unbefangenes Urtheil besser als seine erkünstelten, unrichtigen Theorien, denen zu Liebe er die französische Bühne hätte preisen müssen. So sagt er ganz richtig, es tauge nicht auf der Bühne „dass (wie im französischen Trauerspiele) die Hauptsache hinter der Scene vorgeht" [3]) und meint: „Die Armsäligkeit französischer Poesie

[1]) Aus A. Schopenhauers handschriftlichem Nachlass, S. 365/6. — [2]) Ebenda S. 366. — [3]) Schopenhauer II. 274.

beruht hauptsächlich darauf, dass diese ohne Metrum auf den Reim allein beschränkt ist" u. s. w.[1]) Auch tadelt er sehr entschieden die zu weit gehende Einheit der Handlung bei den Franzosen.[2])

Den Ausführungen Schopenhauers gegen den Naturalismus wird man fast gänzlich beistimmen können, obwohl er übersieht, dass andererseits oft ein kurzes Wort, ja ein Verstummen (natürlich von der entsprechenden Mimik begleitet) wirkungsvoller und dem Charakter der Situation wie der Person angemessener sein kann, erschütternder zu wirken vermag, als noch so schöne, lange Reden. Man erinnere sich etwa an das berühmte: Soyons amis, Cinna!; freilich ein conventionelles Dieu, Ciel u. s. w. darf es nicht sein. Im Ganzen aber hat Schopenhauer hierin recht. Die Liebe z. B. im Leben stumm, mit den Augen, durch einen Händedruck, einen Kuss oder doch nur in halben, abgerissenen Sätzen sprechend, muss auf der Bühne beredt sein, so in der wundervollen Balkonscene in „Romeo und Julia." — Nicht so ganz aber kann ich mich damit befreunden, dass Schopenhauer anfänglich beim Dichter ein Schaffen a priori noch ohne viel Erfahrung annahm.[3]) Gewiss hat er recht, wenn er[4]) „die Annahme, dass z. B. Shakespeare die unzählig mannigfaltigen, so wahren, so gehaltenen, so aus der Tiefe herausgearbeiteten Charaktere in seinen Dramen, aus seiner eigenen Erfahrung im Weltleben sich gemerkt und dann wiedergegeben hätte," als unmöglich und absurd bezeichnet, aber unbillig groß ist der Einfluss, den er damals dem a priori erkannten Ideal, gegen die a posteriori hinzukommende Erfahrung zuerkannte. Schon in den nach dem Erscheinen des 1. Bandes der „Welt als Wille und Vorstellung" gehaltenen Vorlesungen äußert er sich viel gerechter. Er sagt zwar[5]): „So ist auch die Kenntnis des Dichters von den Karakteren der Menschheit und ihrem daraus hervorgehenden Benehmen keineswegs rein empirisch, sondern auch anticipirend und gewissermaßen a priori. Der Dichter ist selbst ein ganzer und vollständiger Mensch, er trägt die ganze Menschheit in sich und hat die Besonnenheit sich dessen klar bewusst zu werden" und fügt hinzu[6]): „Daher also geht er in

[1]) Schopenhauer III. 488. — [2]) III. 498/9. — [3]) — II. 261—263 — [4]) — II. 263. — [5]) Aus A. Schopenhauers handschriftlichem Nachlass, S. 366. — [6]) Ebenda S. 367.

seinem Dichten aus von der Erkenntnis des Menschen überhaupt, die er hat, von der Erkenntnis des Wesens der Menschheit, die er aus seinem Innern schöpft, nicht von der Kenntnis der Menschen d. h. einzelner Individuen, die er beobachtet hat: deshalb nun kann er darstellen, was er nie gesehen hat," aber er gibt doch zu[1]): „So Vieles also auch bei der Sache von der Erfahrung unabhängig und in diesem Sinne a priori ist; so trägt dennoch eigene reiche Erfahrung viel bei zur Bildung des Dichters und Kenners" und führt dies näher aus. Ebenso wie in den Vorlesungen, spricht er sich dann in dem 1844 nachgefolgten zweiten Band der „Welt als Wille und Vorstellung" aus und schließt dort[2]): „Sonach erhält seine" (des Dichters), „Erkenntnis der menschlichen Natur und ihrer Verschiedenheiten, obwohl sie in der Hauptsache a priori und anticipirend verfährt, doch erst durch die Erfahrung Leben, Bestimmtheit und Umfang." Damit kann man sich eher einverstanden erklären, obwohl immer noch eine Unterschätzung der so nothwendigen Erfahrung mitunterläuft, was aus der ganzen aprioriſch construirenden Denkweise Schopenhauers erklärlich wird. Natürlich braucht der Dichter deshalb, wie Schopenhauer mit Recht sagt, nicht alles, was er schildert, selbst gesehen und beobachtet zu haben; besser aber wird es für ihn doch sein, wenn er nicht bloß seinem Vermögen sich in Andere hineinversetzen zu können trauen muss, sondern auf Grundlage von Erfahrungen seine freie Geistesschöpfung aufbaut.

Dass keiner unserer Klassiker Naturalist war, ist selbstverständlich. Wie scharf und richtig Jean Paul die Unmöglichkeit eines consequenten Naturalismus betonte, haben wir bereits zu Anfang dieser Schrift gesehen. Von idealistischen Philosophen, die ebenfalls selbstredend Gegner des Naturalismus sind, sei nur Solger mit zwei Äußerungen, welche fast dasselbe wie Schopenhauer sagen, erwähnt. Er betont[3]), man dürfe nicht „dem Drama, weil es das wirkliche Leben darstellt, die knechtische Nachahmung des ganz Gemeinen aufbürden" und sagt über die Frage der Erfahrung beim Dichter[4]): „Der wahre Künstler-

[1]) Aus A. Schopenhauers handschriftlichen Nachlass, S. 368. — [2]) — III. 479. — [3]) Solger, Erwin II. 113. — [4]) Ebenda II. 32.

geist, für den ja alles Wirklichkeit und Gegenwart geworden ist, muss alles das, was seine Phantasie erzeugt, dennoch zugleich in der Wirklichkeit selbst erfahren, und also lernen im höchsten und vollkommensten Sinne," doch müsse er, was er darstellt, deshalb nicht im „gemeinen Leben" wahrgenommen haben. Wichtiger ist es natürlich, dass auch die bedeutendsten empirischen Aesthetiker sich gegen den Naturalismus aussprachen. So sagt Aristoteles[1]: „Es folgt offenbar auch dies, dass die Aufgabe des Dichters nicht darin besteht, wirklich Geschehenes darzustellen, sondern solches, was wohl geschehen könnte, und was möglich ist, nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit." Fechner sagt kurz und schroff[2]: „Vermochte der Künstler den Gegenstand nicht zugleich wahr und anmuthig darzustellen, so sollte er ihn überhaupt nicht darstellen." Was derselbe im Folgenden sagt, hat besondere Bedeutung für das Drama[3]: „Die Idealisirung muss nur eben leise genug sein, dass das Gefühl eines Widerspruches mit der Wahrheit nicht über die Schwelle tritt, vielmehr uns Alles noch zu einer in den bestehenden Bedingungen der Wirklichkeit begründet scheinenden Möglichkeit zu stimmen scheint. Dann können wir uns wirklich daran erfreuen, als an Etwas, was, wenn es nicht in der Regel so ist, doch so sein könnte und so sein möchte." Wilhelm Dilthey, der sonst in seiner Parteinahme für den Realismus, der ja unmerklich in den Naturalismus überfließt, für meinen Geschmack viel zu weit geht, der sogar damit endet, dass er (allerdings nicht direct ausgesprochen, vielleicht sich vor sich selbst scheuend dies klar auszusprechen, doch deutlich erkennbar) den Roman als eigentliche Dichtungsart der Gegenwart und Zukunft erklärt und zwar für das deutsche Volk den Berliner Roman[4], sagt doch[5]: „Angenehme Wirkungen werden durch die sinnigen Copisten des gesellschaftlichen Lebens hervorgebracht: in der Menschheit aber leben nur Gestalten, Situationen oder Handlungen, welche den Horizont der gewöhnlichen Erfahrung ganz überschreiten" und erklärt, wie schon angeführt, ausdrücklich[6]:

---

[1]) Aristoteles: Poetik, Capitel 9 (im Beginn) nach Überweg's Übersetzung. — [2]) Fechner, Vorschule der Aesthetik, II. 126. — [3]) Ebenda II. 126/7. — [4]) Dilthey, Einbildungskraft des Dichters, S. 479—481. — [5]) Ebenda S. 386. — [6]) Ebenda S. 456.

„Nur der Schein von Wirklichkeit soll erweckt werden.“ Gegen den Naturalismus spricht auch folgende Stelle[1]): „Ein Charakter wird aus dem gegebenen Stoff zu allgemeingiltiger Gefühlswirkung erhoben, indem Bestandtheile der menschlichen Natur, welche in Jedem stark anklingen, in den wesenhaften Beziehungen, durch welche sie einen Causalzusammenhang bilden verknüpft werden.“ Nur um die wesenhaften Beziehungen also handelte es sich, nicht um all' den unwesentlichen Kleinkram, auf welchen der echte Naturalist ebensoviel Gewicht legt wie auf die Hauptsache. — Auch der so bedeutende Friedrich Hebbel war nicht der Ansicht, dass „die gemeine Wirklichkeit der Dinge“ abzubilden sei. Er schrieb im Sommer 1838 als Student in München[2]): „In dem echten Dichtergeist muss, bevor er Alles ausbilden kann, ein doppelter Process vorgehen. Der gemeine Stoff muss sich in eine Idee auflösen und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten“ und im Juni 1840 trägt er in dieses Tagebuch, welches der Aesthetik noch lange reichen Stoff bieten wird, ein[3]): „In jedem wahren Gedicht durchdringt sich das Allgemeinste und das Individuellste. Jenes gibt den Gehalt und dieses die Form.“ — Ernst Otto Lindner der „doctor indefatigabilis“ Schopenhauers[4]), spricht sich ebenfalls aufs entschiedenste gegen einen Realismus, richtiger Naturalismus, aus, welcher zwar die äußere Erscheinung des Menschen wiedergebe, aber von der geistigen Bedeutung des Mannes, „dem die Statue eigentlich errichtet werden sollte,“ „auch nicht die leiseste Spur“ entdecken lasse.[5]) Er sagt allgemeiner angewandt mit herber Ironie[6]): „Das ist der angebliche große Fortschritt der gegenwärtig gemacht worden ist, dass man im Gegensatz zu den Alten, nicht mehr künstlerisch „idealisirt“, sondern die „Wirklichkeit“ wiedergiebt.“ Über die Wichtigkeit der Erfahrung für den Künstler äußert er sich anders als sein Meister. Er meint[7]): „Um ursprünglich zu sein, bedarf es vermittelst eigener Anschauung erworbener Erfahrung. Die Welt lässt sich weder in Gedanken noch im Kunstwerke darstellen, ohne dass der Darstellende

---

[1]) Dilthey, Einbildungskraft des Dichters, S. 460. — [2]) Hebbels Tagebücher I. 107. — [3]) Hebbels Tagebücher I. 217. — [4]) Arthur Schopenhauer. Von ihm. Über ihn. S. 112. — [5]) Ebenda S. 97. — [6]) Ebenda S. 96. — [7]) Ebenda S. 60.

sie an sich selber erlebt, erfahren habe." Natürlich meint Lindner deshalb nicht, dass der Dichter alles, was er darstelle, selbst erfahren haben müsse. — Auch Frauenstädt[1]) verwirft jeden Naturalismus und meint diesbezüglich: „Die plumpe materielle Wirklichkeit kann den Zuschauer nicht in diejenige Illusion versetzen, die die Grundbedingung des ästhetischen Vergnügens ist." J. L. Klein[2]) endlich äußert sich gegen den Realismus in der Kunst in so urwüchsiger, nur mit Schopenhauers „fast elementarer Schimpffreudigkeit"[3]) vergleichbarer Weise, dass ich Anstand nehme seine allzukräftigen Ausdrücke hieherzusetzen; einen Theil dieser Ausführungen bringt übrigens Siebenlist.[4])

Ich gebe nochmals zusammenfassend Schopenhauers Meinung mit dessen eigenen Worten aus der im Januar 1821 zu Berlin niedergeschriebenen, sehr lesenswerten Abhandlung „Über das Interessante": „Wahrheit aber gehört zur Kunstvollendung. Das Bild, die Dichtung soll wahr seyn, wie die Natur selbst; zugleich aber auch durch Hervorhebung des Wesentlichen und Karakteristischen, durch Zusammendrängung aller wesentlichen Äußerungen des Darzustellenden und durch Aussonderung alles Unwesentlichen und Zufälligen die Ideen desselben rein hervortreten lassen und dadurch zur idealen Wahrheit werden, die sich über die Natur erhebt."[5])

Zur Frage des Naturalismus gehört als besonders für die Tragödie wichtig auch die, ob das historische Stoffe behandelnde Drama dieselben beliebig abändern dürfe oder ob es verhalten sei in keinem halbwegs bedeutenderen Punkte von der geschichtlichen Wahrheit abzuweichen. Auch hier befinde ich mich mit Schopenhauer in derselben Schlachtreihe. Bevor ich directe Äußerungen über dieses Problem von ihm anführe, seien zwei Aussprüche, welche sich ohne jeden Zwang auf das Verhältnis des Dramas zur Geschichte beziehen lassen, erwähnt. Bei Erörterung der Historienmalerei sagt er[6]): „Nur die innere Bedeutsamkeit gilt in der Kunst: die äußere gilt in der Geschichte" und

---

[1]) Frauenstädt, Aesthetische Fragen, S. 139. — [2]) Klein, Geschichte des Dramas, XII. 402 fg. — [3]) Siebenlist S. 50. — [4]) Siebenlist S. 130. — [5]) Aus A. Schopenhauers handschriftlichem Nachlass, S. 45. — [6]) Schopenhauer II. 272.

bei der von ihm geforderten Anticipation des Dargestellten im Künstlergeist, meint er, dass diese „Anticipation im echten Genius von dem Grade der Besonnenheit begleitet ist, dass er, indem er im einzelnen Dinge dessen Idee erkennt, gleichsam die Natur auf halbem Worte versteht und nun rein ausspricht, was sie nur stammelt... ihr gleichsam zurufend: „Das war es, was du sagen wolltest!“ und „Ja, das war es!“ hallt es aus dem Kenner wieder.“ [1]) Diese Stelle, im Zusammenhang mit dem Widerspruch dagegen, dass die Kunst bloß Nachahmung der Natur sei, hat Goethe im März 1819 gelobt, als er dem in Neapel weilenden Schopenhauer jene Seiten der „Welt als Wille und Vorstellung“ bezeichnete, die ihm besonders gefallen hätten. [2]) Für mich leidet es keinen Zweifel, dass Schopenhauer diese Äußerungen auch auf die historische Tragödie bezog, dass er damit sagt, die durch die geschichtliche Forschung niemals bis in die letzten Wurzeln bloßzulegenden Charaktere bedeutender Männer würden durch die Poesie viel eher richtig dargestellt, ja die letztere vermöge aus den historischen Charakteren solche zu schaffen, welche die Natur eigentlich hervorbringen wollte, was ihr aber nicht vollkommen geglückt sei. Es ist hier nicht der Ort Schopenhauers harte Meinung über die Geschichte und Geschichtsforschung wiederzugeben, das Irrige zu widerlegen, das Richtige hervorzuheben. Am besten ist der Inhalt der langen Ausführungen Schopenhauers, zumal was den höhern Wert der Dichtkunst als Mittel zur Erkenntnis des Wesens der Menschheit betrifft, durch jenes Distichon wiedergegeben, welches Ernst von Wildenbruch seinem Trauerspiel „Die Karolinger“ als Motto voranstellt:

„Der Historiker liest im Buch der Geschichte die Zeilen;
Zwischen den Zeilen den Sinn, liest und erklärt der Poet.“

Nur wenige direct unsere Frage betreffende Stellen seien zur nähern Erläuterung hiehergesetzt [3]): „Geschichte aber verhält sich zur Poesie wie Porträtmalerei zur Historienmalerei: jene giebt das im Einzelnen, diese das im Allgemeinen Wahre, jene hat die Wahrheit der Erscheinung und kann sie aus derselben beurkunden, diese hat

[1]) Schopenhauer II. 262. — [2]) — Von ihm. Uber ihn. S. 221, 2 — [3]) — II. 288.

die Wahrheit der Idee, die in keiner einzelnen Erscheinung zu finden, dennoch aus allen spricht. Der Dichter stellt mit Wahl und Absicht bedeutende Charaktere in bedeutenden Situationen dar. Der Historiker nimmt beide wie sie kommen." Nach Schopenhauers Ansicht wird ferner [1]) der Dichtung, „so paradox es klingt, vielmehr eigentliche, ächte, innere Wahrheit beizulegen sein, als dieser" (der Geschichte). „Denn der Historiker soll der individuellen Begebenheit genau nach dem Leben folgen, wie sie an den vielfach verschlungenen Ketten der Gründe und Folgen sich in der Zeit entwickelt; aber unmöglich kann er hiezu alle Data besitzen, Alles gesehen, oder Alles erkundet haben: er wird jeden Augenblick von dem Original seines Bildes verlassen, oder ein falsches schiebt sich ihm unter, und dies so häufig, dass ich glaube annehmen zu dürfen, in aller Geschichte sei des Falschen mehr, als des Wahren. Der Dichter hingegen hat die Idee der Menschheit von irgend einer bestimmten, eben darzustellenden Weise aufgefaßt, das Wesen seines eigenen Selbst ist es, was sich in ihr ihm objektivirt; seine Erkenntniß ist..... halb a priori: sein Musterbild steht vor seinem Geiste, fest, deutlich, hell beleuchtet, kann ihn nicht verlassen. Daher zeigt er uns im Spiegel seines Geistes rein und deutlich, und seine Schilderung ist, bis auf das Einzelne herab, wahr wie das Leben selbst.[2])

Anderer Meinung als Schopenhauer ist Karl Frenzel. Derselbe erzählt in seiner sonst lobenswerten „Berliner Dramaturgie" [3]), welche für jeden künftigen Dramaturgen von großem Nutzen sein wird, wiederholt bei der Berichterstattung über Dramen zunächst den thatsächlichen historischen Vorgang, bespricht erst dann das Stück selbst und tadelt jede Abweichung von dem historisch Gegebenen. Er geht dabei von der Überzeugung aus, dass es eben für jeden Dichter am besten sei, sich streng an die Geschichte zu halten, da dort alles schon besser vorhanden sei als es durch seine Änderungen am Überlieferten werden könnte. Ähnlich forderte der Oldenburger Dichter und Kritiker Julius Mosen, dass der Dramatiker „den Proceß der Weltgeschichte als Refe-

---

[1]) Schopenhauer II. 289. — [2]) — II. 289/90. — [3]) K. Frenzel, Berliner Dramaturgie, (Erfurt, Bartholomäus, 1876) 2 Bände.

rent von der Bühne herunter dem Publikum vortrage." Selbst Otto Ludwig greift den Wallenstein Schillers scharf an, wegen der allzu geringen Ähnlichkeit mit dem Feldherrn der Geschichte und nennt ihn einen Iffland'schen Hofrath, „der die fixe Idee hat, der Feldherr dieses Namens im dreißigjährigen Krieg gewesen zu sein." [1]) Klein [2]) gibt diese geringe Übereinstimmung zu, sieht aber darin keinen Fehler, denn zum Ersatz fließt in Schillers Wallenstein „das unsterbliche Götterblut, Homer's Ichor, und macht ihn eben zu einem tragischen Gotthelden." Ob Schillers Held historisch sei, das kümmere Melpomene nicht, es genüge, dass er poetisch sei. Derselbe sagt an anderer Stelle [3]): „Ja, was an der historischen Thatsache wahr ist, wahrhaft wahr, ist das poetisch Wahre, das Allzeitgültige und das poetische Genie besteht gerade darin, diesen idealen Wahrheitskern in der empirischen Materialität zu erschauen, aus den Schlacken der groben Thatsächlichkeit herauszuschmelzen und zum ewigen Thatbestande zu gestalten."

Gegen die „Berliner Dramaturgie" sei eine kleine Blütenlese aus der „Hamburgischen Dramaturgie" zu Felde geführt. Lessing meint im eilften Stück derselben [4]): „Die historische Wahrheit ist nicht sein" (des Dichters) „Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke"; im 19. Stück [5]): „Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann ... Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nicht gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, dass es eine Bestimmung des Theaters mit sey, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater;" im 24. Stück besonders energisch [6]): „Kurz die Tragödie ist keine dialogirte Geschichte, die

[1]) Otto Ludwig, Shakespearestudien, S. 226. — [2]) J. L. Klein, Geschichte des Dramas XII. 402. — [3]) Ebenda XII. 568. — [4]) Lessing VI. 56. — [5]) Lessing VI. 90. — [6]) Lessing VI. 112.

Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur dass man ihm hieraus ebenso wenig ein Verdienst, als aus dem Gegentheile ein Verbrechen mache!"; ähnlich im 91. Stück [1]), wo er es für erlaubt erklärt, historische Namen mit Begebenheiten zu verknüpfen, die ihnen zwar nicht zugestoßen sind, aber ihrem Charakter nach hätten zustoßen können; dies dürfe man sogar thun um die erdichteten Vorfälle glaubwürdiger zu machen. Allerdings hätte Lessing den Wallenstein Schiller's, wenn auch nicht so entschieden als Otto Ludwig thut, getadelt, denn er sagt am Schluss des 23. Stückes [2]): „In allem was die Charaktere nicht betrifft," dürfe der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen, „so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Licht zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung" aber sei unstatthaft.

Eine Mittelstellung nehmen Solger und Vischer ein. Ersterer sagt [3]), der Neuere könnte am besten „die wesentliche Idee des ganzen menschlichen Geschicks aussprechen", „wenn er sich ganz der wirklichen Geschichte hingiebt, aber nur diese nicht blos aus ihren nächsten Gründen, sondern in ihrer allgemeinen Weltbedeutung vollständig versteht und ein solches Verständnis in den Handlungen selbst erschöpfend ausdrückt." Das Historische dürfe jedoch nicht willkürlich „nach angeblich höhern künstlerischen Absichten" geändert werden. Letzterer meint [4]): „Der Dichter thut darum gut sich an die Geschichte zu halten, weil sonst seinem Werke der Schein der Naturwahrheit, Ton, Wurf und Haltung des individuell Wirklichen abgeht; sein Werk interessirt uns nicht, weil das, was es darstellt, wirklich geschehen ist, sondern weil es zur Kraft des Allgemeinen die unendliche Eigenheit alles Individuellen aus dem Boden des empirisch Wirklichen heraufzieht." Ent-

[1]) Lessing VI. 409. — [2]) Lessing VI. 110. — [3]) Solger, Nachgelassene Schriften II. 579/80. — [4]) F. Th. Vischer, Aesthetik, IV. 1208.

schiedener und treffender sagt R. Zimmermann [1]: „Eine geschichtliche Tragödie ist darum nicht Geschichte. Jene stellt die Dinge dar, wie sie geschehen sein könnten, diese wie sie geschehen sind."

Den von Schoppenhauer eingenommenen Standpunkt theilt gänzlich Hermann Hettner, dessen Bemerkungen man sich ruhig anschließen kann. „Seltsam!" ruft er aus.[2]) „Was geht uns denn in der Poesie die Geschichte als Geschichte an? Verliert sie denn nicht in dem Augenblicke, da sie in das Reich der Poesie tritt, alle eigenen und selbständigen Rechte? Auch im historischen Drama fragen wir nur nach Poesie und einzig nach dieser." Derselbe erhebt aber auch die ganz berechtigte, allerdings sehr schwer zu erfüllende Forderung [3]): „Das historische Drama muss durch und durch aus dem eigensten Herzblut der eigenen Zeit herausdichten und dabei doch den Lokalton des geschichtlichen Helden mit Sicherheit treffen. Das ist und bleibt das ewige Gesetz dieser Kunstart;" man darf hinzufügen: dem aber nur ganz außergewöhnliche Begabung Genüge zu leisten vermag. Schon früher hatte Rötscher in seiner Abhandlung über „das Recht der Poesie in der Behandlung des geschichtlichen Stoffes" [4]) sich für größte Freiheit des Dichters erklärt, ja er sagt [5]) geradezu, der Dichter sei „im absoluten Recht, wo er an die Stelle der historischen Treue ein poetischeres Motiv setzt." Rötschers geistvolle, feinfühlige Untersuchungen verdienten nebenbei bemerkt nicht so wenig beachtet zu werden, als dies leider der Fall ist.

Auf die Richtigkeit der Hauptzüge kommt es in der historischen Tragödie an, mit allen nicht unbedingt wesentlichen Ereignissen und Charakterzügen aber mag der Dichter umspringen wie er will, fortlassen, was ihm nicht passt, hinzufügen, wo es ihm nothwendig erscheint. Seine Willkür darf nicht so weit gehen, dass er etwa den Bauernaufstand von 1525 als siegreiche, den Weltzustand zu Gunsten der unterdrückten Bevölkerungsklassen ändernde Erhebung schildere, aber die

---

[1]) Robert Zimmermann, Über das Tragische und die Tragödie, S. 25. — [2]) Hettner. Das moderne Drama (Braunschweig, Vieweg, 1872) S. 48, — [3]) Ebenda S. 59, 60. — [4]) Heinrich Theodor Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung (Berlin, Thome, 1844—1846, 3 Bände) III. 3—54. — [5]) Ebenda III. 27.

Art und Weise wie er das Scheitern dieser Bewegung darstellt, braucht nicht die streng geschichtliche zu sein. Er darf nicht Aristides als einen bestechlichen Heuchler schildern, aber es steht ihm frei einem Charakter wie Alcibiades diejenigen Beweggründe unterzulegen, welche ihm die wahrscheinlichsten zu sein dünken. Was kümmert uns auch die Wirklichkeit eines poetischen Vorganges, der sich ja selbst nur als Schein giebt? Allzugroße Veränderungen wird der Dichter ohnehin nicht vornehmen, um dem Zuschauer das Hineinversetzen in die Illusion nicht übermäßig und unnöthig zu erschweren. Von geringeren Abweichungen von der Geschichte, gilt aber noch immer Lessings Frage[1]): „Und wie Viele wissen denn, was geschehen ist?" Diejenigen aber, welche zufällig genau auch mit den Einzelheiten der dargestellten Begebenheit vertraut sind, mögen bedenken, dass ein Drama kein Lehrbuch ist, wie auch Chmelarz[2]) in einem Aufsatz über Grillparzers „Jüdin von Toledo" sagt: „man liest eben keine Romane und Theaterstücke zum Zwecke geschichtlicher Belehrung", was heute freilich von den Romanen nicht mehr gilt. Dass die größten Dichter sich auch die größten Freiheiten mit dem geschichtlichen Stoff erlaubt haben, ist genugsam bekannt. Ich möchte auch niemand rathen sich zu einer Prüfung über englische Geschichte im Mittelalter etwa nach Shakespeare's Königsdramen vorzubereiten, obwohl diese als „Historien" sich doch weit enger an die Geschichte anschließen mussten als es sonst von einer Tragödie verlangt werden kann. Auch der Historiker muss erst den Staub der Schulgelehrsamkeit abgeschüttelt haben, wenn ihn der reine Äther der Kunst umgeben soll.

Eine heute brennende Frage steht (obwohl nicht zur Philosophie, sondern zur Technik des Dramas gehörend) in so nahem Zusammenhang mit der eben erörterten, dass ich nicht umhin kann, sie wenigstens mit einigen Worten zu streifen; es ist die Frage nach der Treue des Costumes und der Ausstattung überhaupt. Schopenhauer bringt eine Äußerung hierüber bei Gelegenheit der Historienmalerei[3]): „Das Costüm allein kann hier jenen bestimmten historischen Fall den Ge-

[1]) Lessing VI. 90. — [2]) E. Chmelarz, Oesterreichische Wochenschrift, 1872, II. 551. — [3]) Schopenhauer II. 273.

lehrten kenntlich machen; aber das Costüm ist nur für die nominale Bedeutung gültig, für die reale aber gleichgültig: denn diese letztere kennt nur den Menschen als solchen, nicht die willkürlichen Formen." Es ist wohl nicht allzu gewagt, wenn ich hieraus wie aus den sonstigen Meinungen Schopenhauers, welchem es bei der Kunst so sehr nur auf den Kern ankam, dass er die ihn umschließende Schaale, die sinnliche Seite der Kunst, sogar ungerecht zurücksetzt, den Schluss ziehe, dass er diese alleräußerlichste Schaale, historische Treue der Costume und Pracht der Ausstattung, ebenso geringgeschätzt hätte, wie jeder echte Kunstfreund. Wer freilich ängstliche Treue der geschichtlichen Ereignisse verlangt, der muss consequenterweise auch Treue des Costumes und, wo das Stück in vornehmen Kreisen, etwa an Königshöfen, spielt, auch Pracht der Ausstattung verlangen. Lessing dachte anders. Er behauptet im 97. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" von den Griechen [1]: „Auf das Costume, welches unsern tragischen Dichtern so ängstlich empfohlen wird, hielten sie wenig oder nichts. Der Beweis hievon können vornehmlich die Perserinnen des Aeschylus seyn, und die Ursache, warum sie sich so wenig an das Costume binden zu dürfen glaubten, ist aus der Absicht der Tragödie leicht zu folgern." Solger sagt ebenso entschieden als wahr [2]: „Die überwiegende Treue des Costume kann zu völliger Entfernung von dem Wesen der Kunst führen." Gleich energisch meint auch Vischer schon 1848: „Auf dem Theater zeigt sich recht, dass gelehrter Kleiderpomp den wahren Körper des Schönen erdrückt." [3] Was würden diese Männer erst gesagt haben, wenn sie die Orgien erlebt hätten, welche heute die falsch verstandene Meiningerei auf fast allen großen deutschen Bühnen feiert! Es giebt kein treffenderes Zeugnis für die gänzliche ästhetische Verwilderung unserer Zeit, als der so allgemein unternommene Versuch nicht mehr durch die Worte des Dichters und die Darstellung des Schauspielers, sondern durch kostbare Kleider, Prunkgefäße, schöne Waffen, stylvolle Zimmereinrichtungen (da dies auf gut deutsch zu lächerlich klingen würde, hochtrabend Interieurs genannt) u. s. w. die

[1] Lessing VI. 432. — [2] Solger, Aesthetik S. 252. — [3] F. Th. Vischer, Aesthetik II. 2., 369.

Hauptwirkung erzielen zu wollen. Man nennt das einen geschmackvollen Rahmen für das hineinzustellende Bild, in Wahrheit aber erdrückt dieser Rahmen das Bild, das Stück wird zur Neben-, die Ausstattung zur Hauptsache, das kann heute nicht mehr geleugnet werden. Der Kunstenthusiast wird sich auch bei so primitiven Einrichtungen, wie es diejenigen der Bühne zu Shakespeares Zeit waren ganz wohl und zufrieden fühlen, wenn ihm dabei nur Stücke von wenigstens theilweise Shakespeare'scher Kraft und Bedeutung geboten werden, dem blasirten Geldmenschen aber unsern Schiller dadurch anziehender zu gestalten, dass man allen äußeren Glanz aufwendet, wie dies neuestens vom Berliner Hoftheater geltend gemacht wurde, das ist eine Herabwürdigung unserer edelsten Geister. Sie können auf ein Publikum verzichten, dass ihre Werke nicht um ihrer selbst willen aufsucht, sondern dieselben als günstige Gelegenheit zu unerhört prächtigen Schaustellungen betrachtet wissen will. Das Wiener Burgtheater verdankt gewiss seine unleugbare Überlegenheit allen andern Bühnen gegenüber auch der bisher üblichen Vermeidung aller Meiningerei in der Ausstattung; aber selbst bei diesem Kunsthort werden in den letzten Jahren bedenkliche Anzeichen bemerkbar und im neuen Hause wird man sich auf das Ärgste gefasst machen müssen. Dies Ärgste aber ist der Untergang der wahren Kunst, indem ihre Werke — sowie gewisse französische Stücke schon heute nach einem bekannten Witzwort in fünf Toiletten, statt in fünf Akten gegeben werden und meist auch weiter keinen Wert besitzen als den einer Schneiderausstellung — nur noch die Gliederpuppe zu bilden hätten, welche geschmackvoll zu bekleiden die eigentliche Aufgabe des Theaters wäre. Es ist eine abgeschmackte Unwahrheit zu behaupten, die vorgeschrittene Bildung des Publikums verlange größte Treue des Costumes zur Erhöhung der Illusion. Auch hier gilt der eben angeführte Satz Lessings. Und wie viele wissen denn, welches Costume das der Zeit genau entsprechende war? Häufig nicht einmal die Gelehrten, geschweige die große Masse des Publikums. So wenig aber das Drama ein Lehrbuch der Weltgeschichte sein soll, ebenso wenig ist es seine Bestimmung als Handbuch und Anschauungsunterricht für die Costumekunde zu dienen. Das ist, ich wiederhole es, der Untergang aller echten Kunst. Die hohe

Wichtigkeit, welche diese Frage besitzt, würde eine weit eingehendere Besprechung derselben erfordern; das ist hier nicht am Platze, doch wird das Gesagte allein schon dargethan haben, dass es unmöglich war diesen Gegenstand in der vorliegenden Schrift ganz unberührt zu lassen. „Jetzt sind die Leute so roh geworden, dass sie im Theater nur *sehen*, nicht mehr *hören* wollen" klagte Schopenhauer nach Frauenstädt's Bericht [1]) diesem im Winter 1846/47. Damals bezog er das noch auf die Vernachlässigung des Dialogs zu Gunsten der Handlung, heute ist man bereits bis zur Vernachlässigung des Dialogs und der Handlung zu Gunsten der Ausstattung fortgeschritten!

Die letzte Äußerung Schopenhauers bietet den natürlichen Übergang zu der Frage nach den in der Tragödie auftretenden Charakteren und ihrem Verhältnis zur Handlung. Ernst Lohwag [2]) hebt es in seiner Recension des Siebenlist'schen Werkes als dessen Hauptverdienst hervor, dass es das von Siebenlist so getaufte „Gesetz des tragischen Monismus", welches bei Schopenhauer noch nicht zu finden sei, aufhelle und aufstelle. Der entscheidende Absatz bei Schopenhauer stellt zuerst fest, dass Streit darüber herrsche, ob die Charaktere oder das Schicksal, die Begebenheit, die Handlung wichtiger seien, und sagt [3]): „Übrigens sind Beide so fest mit einander verwachsen, dass wohl ihr Begriff aber nicht ihre Darstellung sich trennen lässt. Denn nur die Umstände, Schicksale, Begebenheiten bringen die Charaktere zur Äußerung ihres Wesens, und nur aus den Charakteren entsteht die Handlung, aus der die Begebenheiten hervorgehen. Allerdings kann, in der Darstellung, das Eine oder das Andere mehr hervorgehoben seyn; in welcher Hinsicht das Charakterstück und das Intriguenstück die beiden Extreme bilden." Schopenhauer hat übrigens sonst auch Stellen, welche auf mich den Eindruck machen, als ob ihm im Grunde doch die Charaktere das wichtigere gewesen wären, doch sind dieselben immerhin zweifelhaft, daher will ich mich hierüber in keinen Streit einlassen und mit Siebenlist annehmen, dass ihm Charaktere und Handlung gleich wichtig gewesen seien. Von meinem Standpunkte aus kann

---

[1]) Arthur Schopenhauer. Von ihm. Über ihn. S. 191. — [2]) Monatsblätter des Wissenschaftlichen Clubs in Wien. 15. Mai 1880. — [3]) Schopenhauer III. 494.

ich es auch nur mit Freude begrüßen, wenn Siebenlist sagt [1]) der nothwendige Connex zwischen sittlicher Schuld und tragischer Sühne sei „von J. L. Klein [2]) nicht unpassend „das Gravitationsgesetz der Bretterwelt" genannt worden." Ich kann nur sehr befriedigt darüber sein, wenn Siebenlist sich ferner für sein „Gesetz des tragischen Monismus," an dem übrigens nur der Name, nicht die Sache neu ist, auf folgende Stelle[3]) des Abschnittes von der „Bejahung und Verneinung des Willens" bezieht: „Will man wissen, was die Menschen moralisch betrachtet, im Ganzen und Allgemeinen, werth sind; so betrachte man ihr Schicksal, im Ganzen und Allgemeinen. Dieses ist Mangel, Elend, Jammer, Quaal und Tod. Die ewige Gerechtigkeit waltet: wären sie nicht im Ganzen genommen, nichtswürdig, so würde ihr Schicksal, im Ganzen genommen, nicht so traurig seyn. In diesem Sinne können wir sagen: die Welt selbst ist das Weltgericht. Könnte man allen Jammer der Welt in eine Wagschaale legen und alle Schuld der Welt in die andere; so würde gewiss die Zunge einstehen." Damit gesteht zwar nicht Schopenhauer, dem die Anwendung dieser Stelle auf die Tragödie in Siebenlist's Sinne wohl fern lag, aber Siebenlist das Walten einer poetischen Gerechtigkeit in der Tragödie zu, deren von ihm missverstandenen Begriff er wenige Seiten später ebenso erbittert als ausführlich zu bekämpfen beginnt. Die Tragödie als Ausschnitt aus der Welt stellt eben im und am Einzelnen dar, dass, wenn aller Jammer, welcher über den Einzelnen hereinbricht, in eine Wagschaale gelegt würde und seine Schuld in die andere, beide einander so ziemlich das Gleichgewicht halten würden. Gänzlich braucht dies nicht der Fall zu sein, das hieße sonst wirklich nicht poetisch, sondern strafrechtlich vorgehen und den Satz: „Auge um Auge, Zahn um Zahn" wörtlich auf die Tragödie anzuwenden, geht nicht an. So sehr ich auch mit Schopenhauers Pessimismus, was die Beschaffenheit der Menschen betrifft, übereinstimme, so würde doch auch in dem von ihm angenommenen Falle das Zünglein sich mehr nach der Seite des Jammers, als der Schuld neigen; denn manche Unglücksfälle, Krank-

[1]) Siebenlist S. 143. — [2]) Klein, Geschichte des Dramas XII. 227. — [3]) Schopenhauer II. 475/6.

heiten, Überschwemmungen und Ähnliches sind doch mehr der Beschaffenheit der Welt als der Schuld der Menschen zur Last zu legen, wenn auch manche nicht bestrafte Schuld dies „im Ganzen und Allgemeinen" so ziemlich wieder ausgleicht. Als besonders wichtig sei das Zugeständnis Siebenlist's festgehalten, dass sittliche Schuld und tragische Sühne in nothwendigem Zusammenhang stehen. Diese Auffassung widerspricht nämlich direct der bereits wiederholt angeführten, gänzlich unrichtigen, weder durch Beispiele, noch durch Beweise erhärtbaren Ansicht Schopenhauer's, dass in der Tragödie „rettungsloser Fall der Gerechten und Unschuldigen" uns vorgeführt werde. Jeder Schuld wird ihre Sühne; sowie die Charaktere der Handelnden die Handlung bedingen, so wirkt umgekehrt auch die Handlung oft umändernd, ihnen eine andere Richtung gebend auf die Charaktere ein: das ist der wahre tragische Monismus, in diesem Sinne kann ich Siebenlist beistimmen, aber ich muss bezweifeln, ob er denselben Sinn mit seinem Gesetz verbindet und ob Schopenhauer demselben beigestimmt hätte.

Für Siebenlist steht wie für Schopenhauer die Unabänderlichkeit des Charakters fest. Auch hier wäre es nur allzu verlockend einzugehen auf diese sonderbare Unveränderlichkeit, welche sich in einzelnen Handlungen nicht ändern soll (obwohl doch auch wieder gesagt wird [1]), dass, Jeder seinen Karakter nicht allezeit gleich energisch äußert", sondern „eine Weile sein Reden und Thun" modifiziren könne, weshalb Rochefoucauld mit Recht sage: On est quelquefois aussi différent de soi même, que des autres), hingegen sich dennoch radicitus, von Grund aus zu ändern vermag, wie dies eben das Trauerspiel uns vorführen solle als schließliche Weltentsagung der erst heftig Strebenden und Wollenden, so muss dennoch jede derartige Erörterung als nicht hieher gehörig fortbleiben. Ebenso wenig ist hier die Frage der Willensfreiheit zu besprechen, aber entschiedenste Verwahrung muss dagegen eingelegt werden, wenn Schopenhauer einen ganzen Paragraphen der „Parerga und Parlalipomena" dem Versuch widmet die von ihm für das wirkliche Leben behauptete Unfreiheit des Willens auch auf die Tragödie zu übertragen. Das kann unter keiner Bedingung zu-

[1]) Aus Arthur Schopenhauers handschriftlichem Nachlass, S. 364/5.

gegeben werden. Mag man als Philosoph über diesen Streit wie immer denken, die Tragödie kann der Willensfreiheit nicht entbehren. Eben der Conflict derselben mit der höhern Nothwendigkeit bildet ihr hauptsächliches Problem. Unrichtig ist es hingegen, wenn Schopenhauer (1851) behauptet, dass der „Kampf des Menschen mit dem Schicksal" von den Aesthetikern, „seit etwan 50 Jahren wohl einstimmig, als das allgemeine Thema des Trauerspiels" aufgestellt worden sei. [1]) Einstimmig ist das durchaus nicht geschehen. Und wenn Schopenhauer, gestützt auf eine Stelle in Byron's „Don Juan", meint, dass es „die lächerlichste aller Vermessenheiten" wäre, mit dem Schicksal zu kämpfen, weil dieses allgewaltig sei, so ist das lediglich ein subjectiver Standpunkt. Ich meinerseits finde es vielmehr bewundernswerth sich einer Macht, welche man für ungerecht hält, nicht zu unterwerfen, sondern dieselbe auch ohne jede Hoffnung auf Erfolg und den sichern Untergang vor Augen zu bekämpfen. Der Versuch nun vollends, Shakespeare auf Grund einer gar nicht in diesen Zusammenhang passenden Stelle zum Anhänger der Willensunfreiheit zu machen, richtet sich durch seine Lächerlichkeit von selber. Welcher Mensch, der seinen Shakespeare kennt, wird diesen für einen Leugner der Willensfreiheit halten, natürlich immer vorausgesetzt, dass er unbefangen an ihn herantritt? Olivia ist es, die am Schluss des ersten Aktes von „Was ihr wollt" die von Schopenhauer citirten Verse spricht:

„Nun kannst du deine Macht, o Schicksal zeigen,
Was sein soll, muss geschehn und niemand ist sein eigen."

Jedem, der das Stück aufmerksam liest, muss es sofort klar sein, dass die bisher so stolze und für den Herzog unzugängliche Gräfin, damit nur vor sich selbst den plötzlichen Abfall von ihren strengen Grundsätzen entschuldigen will. Sie schiebt dem Schicksal, dessen willenloser Spielball sie sei, die Schuld daran zu, dass sie an den hübschen Jüngling, die verkleidete Viola, sofort aller Vorsätze vergessend ihr Herz verloren hat. Die durchsichtigste Liebessophistik spricht aus ihr, nicht aber des Dichters Ansicht.

---

[1]) Schopenhauer VI. 470.

Sehr richtig hat Robert Zimmermann über ein derartiges Verfahren in dem 1867 in der „Wiener Zeitung“ erschienenen Aufsatze „Hamlet und Vischer“ geurtheilt [1]: „Es ist nun gegen alle Regeln dramatischer Exegese, eine im Drama entwickelte Ansicht, eine ausgesprochene Sentenz für des Dichters eigene zu halten, so lange eine Aussicht vorhanden ist, dieselbe vom Standpunkt und aus dem Wesen des dramatischen Charakters, dem er sie zuwies, zu erklären.“

Mir fiel bei diesem Citat Schopenhauers gleich auch eine Äußerung aus Hebbels Tagebuch ein. Am 19. December 1843 schreibt er [2]: „Man mag die Poeten citiren, ich habe Nichts dagegen, nur citire man sie nicht, wie die Theologen die Bibel, oder die Juristen das corpus juris. Welcher Dichter wird nicht schaudern, wenn er liest: Shakespeare sagt, Goethe sagt u. s. w. und daraus folgt, dass u. s. w.“ Hierin hat Hebbel gewiss Recht, wenn man diesen Ausspruch so deutet, dass man bei jeder derartigen Berufung erst überlegen müsse, ob hier die eigene Meinung des Dichters vorliege oder eine Äußerung, welche er ohne sie für objectiv richtig zu halten einer seiner Personen in den Mund legt, weil sie für diese charakteristisch ist. Berücksichtigt man diesen Standpunkt nicht, dann kann man auch so weit kommen, als Shakespeare's Ansicht über Ehre die bekannten Worte anzuführen, welche er seinen Falstaff sprechen lässt: „Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Wort Ehre? Was ist diese Ehre? Luft“ u. s. w. Hier sei übrigens gleich anknüpfend erwähnt, wie Hebbel über eine Tragödie gedacht hätte, welche die Willensunfreiheit ihrer Personen und das Walten des Schicksals mit ihnen darstellte. Er fasst nämlich (wie ich gezeigt zu haben glaube, irrthümlich) die „Braut von Messina“ als eine solche auf und sagt dann [3]: „Es bleibt Nichts übrig als eine häßliche, Schauder erregende Anecdote, die, weit entfernt, uns die ewigen Gesetze der sittlichen Welt zu vergegenwärtigen, uns vielmehr bange machen könnte, daß sie nicht immer wirksam sind. Eine unbegreifliche Verirrung!“ Es sei hier übrigens nochmals betont,

[1] Wiederabgedruckt in Zimmermann's Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik (Wien, Braumüller, 1870) II. 82. — [2] Hebbels Tagebücher II. 50. — [3] Ebenda II. 84 (9. April 1844).

dass Hebbel nicht immer Ansichten äußert, welche mit den hier vertretenen übereinstimmen und dass ich ihn eben deshalb häufiger als andere, wenn auch lange nicht so häufig als dies leicht möglich wäre, heranziehe, weil es bei seinem Lebens- und Bildungsgang überraschen muss, ihn zumeist doch auf der hier durch mich vertretenen Seite zu erblicken. Es will mir sogar scheinen, als ob die abweichenden Ansichten, welche er öfters zum Ausdruck bringt, meist nur in momentaner Verstimmung oder während er gerade an mindergelungenen Werken arbeitete niedergeschrieben seien.

Kehren wir zu unserer Frage zurück! Mag die schwierige und verwickelte Frage der Willensfreiheit in der Philophie wie immer beantwortet werden, mag man ein liberum arbitrium indifferentiae, mag man einen angeborenen oder endlich einen gewordenen Charakter annehmen, der aber dann unveränderlich bliebe, (welch letzteres Schopenhauer mit Goethe's Beistimmung einmal theilweise that und was auch die Meinung des jüngern Fichte war), für die Tragödie ist sie gelöst. Keine Prädestination darf von vornherein die Geschicke der Handelnden festgesetzt haben, sie selbst müssen sich frei aus sich heraus bestimmen, sie können nur für ihre eigenen Thaten verantwortlich gemacht werden, nicht aber für den Willen einer höhern Macht, die sie zu Unheil und Elend verdammt hätte, ohne dass es im Bereiche der Möglichkeit läge etwas an diesem verhängten Loose zu ändern. Die Tragödie verträgt keine Marionetten, die so tanzen müssen, wie es der unsichtbare und unbekannte Puppenspieler will, der an den Drähten zieht, wobei oft auch noch die Inconsequenz unterläuft die Existenz dieses Puppenspielers zu läugnen, so dass es die über die sichtbare Bühne in ein unbekanntes Etwas hinausreichenden Drähte selbst wären, welche die Bewegungen und Handlungen der Figuren veranlassten. Die Tragödie kann auch keine Schuld brauchen, die in einer Welt begangen worden sein soll, von der wir nichts wissen, ebenso wenig eine erst dort zu suchende Versöhnung. Sie ist ganz auf Gegenwart und Gegenständlichkeit gestellt; vor unsern Augen muss der Held in Schuld verfallen, vor unsern Augen muss ihn die Vergeltung treffen. Im Drama glauben wir nur das, was wir sehen, dafür aber auch alles, was wir sehen. Das sind Forderungen aus dem Wesen der Kunst-

form selbst entsprungen, nicht aus irgend einer ihr künstlich aufgedrängten Philosophie. Die Tragödie steht und fällt mit der Willensfreiheit.

Otto Ludwig sagt [1]) ganz richtig: „Im Anfang des Dramas fordert der Charakter durch ein gewisses Thun oder Unterlassen das Schicksal heraus, er thut den ersten Stoß, von da an muss er sich wehren bis zum Untergang an den natürlichen, nothwendigen Folgen seiner That.“ In der Frage, ob die Handlung oder die Charaktere das Hauptmoment im Drama seien, steht derselbe im Gegensatz zu dem bekannten Ausspruch des Aristoteles mit seinem Meister Shakespeare für die überwiegende Wichtigkeit der Charaktere ein: „Der Gehalt des Stückes beruht auf dem Gehalt der Hauptcharaktere.“ [2]) Vischer meint wieder vermittelnd hierüber [3]): „Das Talent der Charakterschöpfung ist an sich bedeutender, als das der Fabelschöpfung, aber Angesichts der specifischen Forderungen der Dichtungsart ist das letztere das strenger geforderte und so allerdings das vorzüglichere.“ Kirchmann [4]) hingegen sagt unumwunden, im Epos, Roman und Drama sei „die Darstellung des Charakters der handelnden Personen die Hauptsache.“ Friedrich Hebbel [5]) verlangt vom Dichter werdende, nicht aber fertige Charaktere und er hat Recht, obwohl er damit gegen die von Schopenhauer auch im Drama geforderte Unveränderlichkeit der Charaktere verstößt. Es gibt zwei gleichberechtigte Arten von Personen in jedem Stück. Solche, welche sich bereits einen bestimmten Charakter angeeignet haben, wohlgemerkt keinen angeborenen, sondern einen frei erworbenen, und solche, welche sich erst einen Charakter bilden, welche erst im Drama diesen oder jenen Charakter annehmen. Wer nun einmal einen Charakter hat, muss freilich auch diesem entsprechend handeln und darf auch im Drama nicht beliebig davon abweichen. Dass er aber eben diesen Charakter bei sich herausgebildet hat, das ist seine Schuld, natürlich nur unter der in der Tragödie nothwendigen Annahme, dass er auch anders hätte werden können als

---

[1]) Otto Ludwig, Shakespearestudien, S. 12, zu vergleichen auch S. 168. — [2]) Ebenda S. 480. — [3]) Vischer, Aesthetik, IV. 1388. — [4]) J. H. v. Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage (Berlin, Springer, 1868) I. 162. — [5]) Hebbels Tagebücher I. 140. —

er geworden ist. Noch deutlicher wird es bei dem, der erst im Stück seinen definitiven Charakter ausbildet, dass eben die Richtung, nach welcher er ihn ausbildet, sein Vergehen begründet, seine Schuld ausmacht. Dann allerdings gilt was Lessing[1]) im 2. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" sagt: „Die Bewegungsgründe zu jedem Entschluß, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Maaßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander abgewogen seyn, und jene müssen nie mehr hervorbringen als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können." Doch muss hiebei folgende Einschränkung mit Grillparzer[2]) gemacht werden: „Die Consequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen, aber erst die aus der Natur gegriffenen Inconsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst; nur faßt diese Niemand auf, als etwa noch das unbewußte Gefühl der Menge und der Kritiker höchstens an abgeschiedenen Klassikern auf Autorität." Dass Schopenhauer gegen zu weitgehende Charakterisirung war, haben wir schon oben gesehen, wo die Stelle angeführt wurde, nach welcher er einen idealischen Charakter fordert. Noch entschiedener spricht er sich in seinem Hauptwerk aus[3]): „Da das Individuum immer der Menschheit angehört und andererseits die Menschheit sich immer im Individuo und sogar mit eigenthümlicher, idealer Bedeutsamkeit desselben offenbart; so darf weder die Schönheit durch den Charakter, noch dieser durch jene aufgehoben werden: weil Aufhebung des Gattungscharakters durch den des Individuums Karikatur, und Aufhebung des Individuellen durch den Gattungscharakter Bedeutungslosigkeit geben würde." „Noch viel weniger aber als die Schönheit darf die Grazie durch das Charakteristische beeinträchtigt werden."[4]) Hier kann man wieder mit Schopenhauer übereinstimmen. Das Charakteristische in der Tragödie ist zu pflegen; Schiller hat es zu sehr vernachlässigt, noch größer aber ist die Gefahr es ungebührlich weit in den Vordergrund zu rücken. Das Ideal hierin hat Vischer

---

[1]) Lessing VI. 15. — [2]) Grillparzer IX. 137. — [3]) Schopenhauer II. 265. — [4]) — II. 266.

aufgestellt, indem er sagt [1]): „Das sind die echten Kunstwerke, in denen zugleich mit der Individualität der Färbung, die Universalität der Bedeutung steigt." Auch Hebbel erkannte [2]) „das erste und einzige Kunstgesetz" darin, „an der singulairen Erscheinung das Unendliche" zu veranschaulichen, meinte dann freilich auch [3]): „Doch scheint mir der Dichter muß eben auf Ausnahmen der Art seine Aufmerksamkeit richten um zu zeigen, daß sie so gut aus dem Menschlichsten entspringen, wie die Dutzend-Exempel", was ja einen richtigen Kern hat, ihn aber bald zu Übertreibungen in der Charakteristik führte, durch welche seine Dramen sehr leiden. Doch muss man sich vor der Meinung hüten, es sei dieser größte Realist unter den deutschen Dramatikern deshalb zum Naturalisten herabgesunken. Ich kann auch hierauf an dieser Stelle nicht eingehen, aber es sei doch erwähnt, dass viele wirksame Argumente gegen die Ausschreitungen des Realismus bei Hebbel zu finden sind. [4])

Über die Charaktere, welche der dramatische Dichter verwenden solle, meint Schopenhauer folgendes [5]): „Der dramatische oder epische Dichter soll wissen, daß er das Schicksal ist, und daher unerbittlich seyn, wie dieses; — imgleichen, daß er der Spiegel des Menschengeschlechtes ist, und daher sehr viele schlechte, mitunter ruchlose Charaktere auftreten lassen, wie auch viele Thoren, verschrobene Köpfe und Narren, dann aber auch hin und wieder einen Vernünftigen, einen Klugen, einen Redlichen, einen Guten und nur als seltenste Ausnahme einen Edelmüthigen." Was den letzten Punkt betrifft, stimmen fast alle Kunstrichter hierin überein; so sagt Lessing [6]) gleich im ersten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie": „Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen: so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehrern sieht, hört man auf zu bewundern." Hingegen glaube ich, dass Thoren, verschrobene Köpfe und Narren zwar in der Komödie häufig, in der Tragödie aber nur selten auftreten sollen, die Vernünftigen, Klugen, Redlichen und Guten aber umgekehrt in der Komödie selten, in der

---

[1]) F. Th. Vischer, Über das Erhabene und Komische, S. 209. — [2]) Hebbels Tagebücher I. 20. — [3]) Ebenda I. 62. — [4]) z. B. Ebenda II. 358, 411, 440, 550, 561/2. — [5]) Schopenhauer III. 499. — [6]) Lessing VI. 13.

Tragödie verhältnismäßig häufig vorkommen müssten. Als sehr glücklich hervorzuheben ist die Bemerkung über die Darstellung von Schurken und Narren, die so gezeichnet werden müssten, wie Shakespeare und Goethe es thaten, „in deren Werken jede Person, und wäre sie der Teufel selbst, während sie dasteht und redet, Recht behält.“ [1]) Wie viel Wert Schopenhauer auf diesen Punkt legte, geht daraus hervor, dass er, der sich sonst rühmt, dass man bei ihm Wiederholungen fast nie finde, diese Bemerkung an anderer Stelle fast wörtlich wiederholt und dort noch ein sehr treffendes, allerdings zu Ungunsten Schillers ausschlagendes Beispiel wählt, indem er hinzufügt: „Man vergleiche in dieser Hinsicht den Herzog Alba bei Göthe und bei Schiller.“ [2]) Auch hierauf kommt er nochmals zu sprechen, indem er den „Don Karlos“ überhaupt deshalb tadelt, weil man seine Personen „ziemlich scharf in weiße und schwarze, in Engel und Teufel, eintheilen“ kann. [3]) — Wenig Einsprache wird sich auch dagegen erheben lassen, wenn Schopenhauer den größten aller Dramatiker, Shakespeare, deshalb lobt, weil bei ihm, „mit wenigen und nicht zu grell abstechenden Ausnahmen“ „die Personen durchgängig durch die Motive des Eigennutzes, der Bosheit, in Bewegung gesetzt“ werden. Eigennutz und Bosheit sind ja wirklich zwei der wichtigsten Triebfedern für fast alle Menschen; so traurig dies ist, bleibt es darum nicht minder wahr. Die Tragödie aber ist Abspiegelung menschlicher Leidenschaften; ihre Personen gehorchen daher zumeist diesen Motiven. Umso glänzender heben sich von diesem dunkeln Hintergrund die wenigen wahrhaft edlen Naturen ab.

So viel oder schon zu viel über die Charaktere in der Tragödie. Objective Darstellung war hier eine der berechtigten Forderungen Schopenhauers. Er verlangt auch sonst stets Objectivität vom Kunstwerk, vom Künstler und vom Beschauer. Diese allgemeine Forderung gilt auch für die Tragödie. Dass er hiebei in der Hauptsache Recht hat, ist sicher und wird durch die Beistimmung fast aller großen Geister anerkannt. Es ist heute jedem Gymnasiasten geläufig, dass im Drama der Dichter hinter seinen Personen verschwinden müsse, dass

---

[1]) Schopenhauer V. 481. — [2]) — VI. 249. — [3]) — VI. 70.

diese ihre und nicht seine Meinung auszudrücken hätten, das heißt also, dass Objectivität des Tragikers und der Tragödie eine Hauptbedingung der Kunstwirkung sei. „Nur Objektivität befähigt zum Künstler" sagt Schopenhauer[1]) und er hat Recht. Man könnte aber ferner den Satz aufstellen: „Nur Objectivität befähigt zum Zuschauer" und man hätte ebenfalls Recht. Wer nicht aus seinem Einzel-Ich wenigstens zeitweise heraus kann, ist auch als Zuschauer für die Kunst verloren. Sehr treffend schrieb der junge Hebbel in sein Tagebuch[2]): „Alle Theilnahme an der Kunst, beruht auf der Theilnahme an fremden Existenzen." Es ist ein sehr richtiger Ausspruch Grillparzers[3]): „Bildung haben und seine Bildung am gehörigen Orte vergessen zu können, sind für den neuern Dichter gleich wichtige Erfordernisse, ja letzteres beinahe wichtiger, wie es schwerer ist." Wie der Dichter beim Schaffen seines Werkes seine Bildung, die ihm doch sonst so nothwendig ist, vergessen, wie er mit Verleugnung seines Individual-Ich's ganz aufgehen muss in den Personen seines Stückes, ebenso muss auch der Zuschauer alle vorgefassten Meinungen, möge er von ihrer Wahrheit noch so durchdrungen sein, fortwerfen, auch er muss im Stande sein seine ganze Bildung zu vergessen, um sich völlig naiv der naiven Kunst erfreuen zu können. Er muss jene Cardinalforderung erfüllen, welche an Kant anknüpfend besonders Herbart und seine Schule mit so viel Nachdruck stellen, er muss sich seiner Privatgefühle entäußern, oder mit Herbart zu sprechen: „Die subjektiven Gemüthszustände absondern." [4]) Auch Schopenhauer steht als Anhänger Kants, wenn auch Gegner Herbarts, auf diesem Boden. Sein Jünger Hermann Klee[5]) folgt ihm auch hierin; derselbe hat einen sehr glücklichen Einfall gehabt, den er so ausdrückt: „Alle Neigungen, Wünsche, Affekte, Leidenschaften, Sorgen muss er verbannen, wenn er ein Kunstwerk betrachten will, oder vielmehr dieses verbannt jene, wenn der Beschauende sich willig dem Eindruck des Kunstwerks überlässt." Das ist es! Das Kunstwerk, welches er

[1]) Schopenhauer III. 427. — [2]) Hebbels Tagebücher I. 94. — [3]) Grillparzer IX. 78. — [4]) J. F. Herbart, Sämmtliche Werke, herausgegeben von Hartenstein (Leipzig, 1850) I. 129. — [5]) Klee, Grundzüge einer Aesthetik nach Schopenhauer, S. 40.

betrachtet, hebt ihn, wenn er sich nur dieser Führung fügt, über sich selbst hinaus, all das, was verbannt werden soll, wird schon durch das Kunstwerk selbst verbannt. Hingegen ist neuestens Fechner mit dem Associationsprincip aufgetreten, wonach nicht nur das ästhetisch wirkt, was wir im Kunstwerk selbst verkörpert sehen, sondern auch das, woran uns dasselbe erinnert. Er drückt dies so aus[1]: „Nach Maßgabe nun als uns das gefällt oder missfällt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Missfallens zum ästhetischen Eindruck der Sache bei, was mit andern Momenten der Erinnerung und dem directen Eindruck der Sache in Einstimmung oder Konflict treten kann." Es ist hier nicht der Ort näher auf diese Streitfrage einzugehen, die vielleicht so zu lösen wäre, der Beschauer müsse erst durch das Kunstwerk von den ihn augenblicklich beschäftigenden Gedanken u. s. w. losgelöst werden, die Erinnerungen aber, welche dann durch den Eindruck des Kunstwerkes nicht hell und bewusst, sondern dunkel und als leise mitklingende Töne erweckt würden, seien nicht vom ästhetischen Eindruck auszuschließen. Mit dieser Lösung würde zwar nicht Herbart, wohl aber Schopenhauer übereinstimmen können, der vom Trauerspiel fordert, dass die Resignation „als mitklingender harmonischer Ton" erweckt werde, wozu jedenfalls Erinnerungen, welche durch das Kunstwerk hervorgerufen wurden, viel mitbeitragen müssten. Die Objectivität müsste demnach beim Künstler und seinem Werk eine vollständige und unbedingte, beim Zuschauer hingegen nur eine eingeschränkte sein. Man fürchte nicht, dass damit etwa Tendenzstücke vertheidigt werden sollen; in solchen sind Künstler und Kunstwerk subjectiv, was den eben aufgestellten Forderungen widerspricht. Hingegen schädigt es die ästhetische Wirkung, so wenig, dass sie vielmehr verstärkt wird, wenn etwa ein älterer Zuschauer beim „Egmont" sich erinnert, selbst einmal im Leben eine Epoche durchgemacht zu haben, in welcher er Brackenburg war, oder wenn ein Mann, dem heftige Gewissenskämpfe nicht fremd geblieben sind, die erschütternden Auftritte im „Uriel Acosta" verfolgt,

[1]) Fechner, Vorschule der Aesthetik I. 94.

wo Überzeugung und Liebe, Wahrheits- und Kindespflicht in gewaltigem Gegensatz einander gegenüberstehen; wie ganz anders und wie viel tiefer wird ein solcher die Schlusswworte des Stückes erfassen, wohl das Beste was Gutzkow seinem Volke und der Menschheit gab:

„Nicht was wir meinen siegt, de Santos, nein,
Wie wir es meinen, das nur überwindet."

Vischer[1]) sagt sehr wahr: „Wessen Brust das Leben nicht durchwühlt, wer nicht der Menschheit ganzes Wohl und Wehe erlebt hat, ist kein Dichter." In gewissem, weit eingeschränktern Sinne gilt das auch vom Zuschauer. Helvetius, den Schopenhauer so hoch stellte, dass er an Frauenstädt schreibt[2]): „Daß Sie aber gar den Helvetius gelesen haben, wird Ihnen der liebe Gott vergelten: er liest selbst oft im Helvetius," meint darüber[3]): „Soll einen die Schilderung einer Leidenschaft rühren, so müssen wir selbst ein Spiel derselben gewesen seyn."

Darauf beruht die Erfahrung, welche jeder an sich selbst macht, dass Scenen, welche den Knaben und oft auch noch den Jüngling verhältnismäßig kalt lassen, den Mann und den Greis bis zu Thränen zu rühren vermögen. Solche, durch das Kunstwerk selbst erst ausgelöste Empfindungen, nicht schon von vornherein in den Schauspielsaal mitgebrachte, erhöhen den ästhetischen Genuss und sind nicht aus dem Reiche reiner Kunstwirkungen zu verbannen.

Dagegen gehört es bestimmt nicht zu den ästhetischen Empfindungen, wenn jemand mit gewissen philosophischen oder politischen Lieblingsmeinungen der Tragödie zusieht und dieselbe danach lobt oder verurtheilt, ob sie diesen Meinungen entspricht oder widerspricht. Dennoch wird dieser Fehler meistens begangen; er hat sich auch in die Aesthetik eingeschlichen und vor allem Schopenhauer ist von dem Vorwurf nicht freizusprechen die Tragödie nicht um ihrer selbst willen zum Gegenstand seiner Forschungen gemacht zu haben, sondern um einen neuen Beweis

---

[1]) Vischer, Aesthetik, IV. 1182. — [2]) Arthur Schopenhauer. Von ihm. Über ihn. S. 579; vergleiche auch Gwinner, Schopenhauers Leben, S. 431. — [3]) Helvetius, Discurs über den Geist des Menschen (übersetzt von Porkert, Leipzig, Siegert, 1760) S. 189.

für die Richtigkeit seiner Philosophie daraus zu schöpfen. Besonders deutlich zeigt sich dies bei seiner Be- oder richtiger Verurtheilung der sogenannten „poetischen Gerechtigkeit". In den beiden ersten Auflagen der „Welt als Wille und Vorstellung" wurde dieselbe noch unerwähnt gelassen. Der IX. Abschnitt in Frauenstädt's „Aesthetischen Fragen" welcher „Der tragische Held und das tragische Geschick" betitelt ist und sich in kurzen Worten zu Gunsten der poetischen Gerechtigkeit (übrigens ohne diese Bezeichnung ausdrücklich zu gebrauchen) ausspricht, gab die Veranlassung zur Einschaltung eines diese uralte ästhetische Forderung verdammenden Absatzes in der dritten Auflage.

Wie lauten nun die wichtigsten Stellen in Frauenstädts Aufsatz? [1]) „Mithin darf die Tragödie weder den Untergang ohne Schuld, noch die Schuld ohne Untergang zeigen, sondern Charakter und Schicksal des tragischen Helden müssen einander entsprechen. Sein Leiden muss direct oder indirect eine Folge seines Thuns sein."

„Daher auch darf das tragische Geschick nicht durch bloßen Zufall herbeigeführt werden, sondern, wenn Zufall mitwirkt, müssen doch der Charakter und die Handlungsweise des Helden dem Zufall den Anknüpfungspunkt geben, wodurch er verderblich wird. Der Held muss es selbst verschuldet haben, dass eine äußere zufällige Begebenheit ihm den Untergang bereiten hilft. Wäre er selbst ein Anderer gewesen, muss sich der Beschauer sagen, dann hätte ihm dieser Zufall nichts schaden können."

Frauenstädt fordert ferner „den gründlichen Übersetzer der Aristotelischen Poetik", Christian Walz, citirend einen „versöhnenden Ausgang." [2]) Er nennt es vorher „empörend, den Unschuldigen und Reinen in schweres Unglück stürzen und dagegen seinen Verderber im Glücke triumphiren zu sehen." [3])

Nun lese man selbst nach, welche Beschimpfungen Schopenhauer in dem Brief von 17. Februar 1853 dem unermüdlichen Vorkämpfer seiner Sache an den Kopf wirft, weil dieser es gewagt hat in einem Punkte anderer Meinung zu sein. Man wundert sich nur, dass nicht

---

[1]) Frauenstädt, Aesthetische Fragen, (Dessau, Katz, 1853). S. 96. — [2]) Ebenda S. 99. — [3]) Ebenda S. 95.

schon damals der Briefwechsel ein Ende nahm, wozu es im Herbst 1856 bei einer ähnlichen Behandlung dann doch kam. Dieser Brief enthält auch die bereits angeführte, verächtliche Stelle über Aristoteles. Mangel an Muth sei es gewesen, wird kurz hintereinander drei Mal Frauenstädt vorgeworfen, was diesen bestimmt habe trotz seiner bessern Überzeugung, wie Petrus seinen Herrn und Meister, die Schopenhauer'sche Ansicht zu verläugnen. Frauenstädt wird damit eigentlich des Betruges beschuldigt; denn ein Betrüger ist der sicherlich, welcher öffentlich eine andere Ansicht vertritt und vertheidigt als diejenige, welche er heimlich besitzt. Jedermann wird übrigens Frauenstädt vollen Glauben schenken, wenn dieser in einer Anmerkung erklärt, er habe „aus vollster Überzeugung dem Aristoteles und Lessing beigestimmt." Schopenhauer aber behauptet in diesem Brief, dass dem „protestantischen Princip der poetischen Gerechtigkeit" „alle großen Tragiker Sophokles, Shakespeare, Calderon, Goethe, — Hohn gesprochen haben. Was hat die Desdemona, die Ophelia, die Kordelia verschuldet? — was der Egmont, der standhafte Prinz, der Oedip? — selbst Lear! ein Irrthum aus Altersschwäche. Sogar Schiller, der den Don Carlos und den Posa elend enden ließ, dürfte daher sich moquiren über das protestantische, kategorische Imperativ-Princip der poetischen Gerechtigkeit:

„Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

Ein Gutes hat dieser IX.. Aufsatz gewirkt, nämlich daß ich eine hübsche Seite gegen die poetische Gerechtigkeit geschrieben habe." [1]) Diese Stelle lautet [2]): „Hingegen beruht die Forderung der sogenannten poetischen Gerechtigkeit auf gänzlichem Verkennen des Wesens des Trauerspiels, ja selbst des Wesens der Welt. Mit Dreistigkeit tritt sie in ihrer ganzen Plattheit auf in den Kritiken, welche Dr. Samuel Johnson zu den einzelnen Stücken Shakespeare's geliefert hat, indem er recht naiv über die durchgängige Vernachlässigung derselben klagt; welche allerdings vorhanden ist: denn was haben die Ophelien, die Desdemonen, die Kordelien verschuldet? — Aber nur die platte, optimistische, protestanisch-rationalistische oder eigentlich jüdische Weltansicht wird die Forderung der poetischen Gerechtigkeit machen und an deren Befriedigung

[1]) Arthur Schopenhauer. Von ihm. Über ihn. S. 578. — [2]) — II. 299.

ihre eigene finden.“ Nun folgt die bereits angeführte und widerlegte Stelle über die Erbsünde und Calderon. — Aber schon viel früher in einem 1813 zu Berlin geschriebenen Aufsatz gegen die Vernunft als Höchstes im Menschen findet sich der folgende, wenn ich mich recht erinnere, von dem sonst so genauen Siebenlist übersehene Absatz:

„Das Trauerspiel ist der wahre Gegensatz aller Philisterei: es ist der Ausspruch der Unzulänglichkeit aller praktischen Vernunft (im angegebenen Sinne). Der Faust spricht zugleich die Unzulänglichkeit aller theoretischen Vernunft aus und ist daher einzig. Philister lieben daher nicht das Trauerspiel, haben die poetische Gerechtigkeit erfunden, damit die Tugend doch wenigstens zuletzt etwas nütze.“

Schopenhauer hat sich einen falschen Begriff der poetischen Gerechtigkeit zurecht gemacht und kämpft nun wie Don Quixote muthig gegen Windmühlen. Wir werden noch sehen, daß die wahre, mit Schopenhauer übrigens auch in Widerspruch stehende Gerechtigkeit in etwas ganz anderm besteht, als in jener Formel, welche dem Meister folgend Siebenlist[2]) für sie aufstellt: „Die Tugend solle im Trauerspiel belohnt, das Laster bestraft, oder aber genauer, Schuld und Strafe sollen daselbst nicht allein in dem freilich unerläßlichen *inneren* Zusammenhange stehen, sondern auch eine *äußere Staffage* erhalten, etwa das glitzernde Relief eines wohlgeschliffenen Henkerbeiles für den Ruchlosen oder das eines fetten Besitzthums und reich gespickten Geldbeutels für den Tugendsamen.“ Siebenlist bekämpft im Ganzen nur diesen falschen Begriff der poetischen Gerechtigkeit, Schopenhauer aber auch den wahren und letzterer hat den „freilich unerläßlichen innern Zusammenhang“ von Schuld und Strafe oft nicht anerkannt, sondern wie wir wiederholt sahen auch den Fall gänzlich Unschuldiger verlangt.

Dieser falsche Begriff poetischer Gerechtigkeit findet sich unter den Trägern berühmter Namen bloß bei J. G. Fichte in dessen Erstlingswerk, welches bekanntlich beim ersten anonymen Erscheinen vielfach

---

[1]) Arthur Schopenhauer. Von ihm. Uber ihn. S. 315. — [2]) Siebenlist S. 157. — [3]) Versuch einer Kritik aller Offenbarung. Von Johann Gottlieb Fichte. Zweite vermehrte und verbesserte Aufl. (Königsberg 1793, Hartungsche Buchhandlung) S. 48 und 50.

für eine Schrift Kants gehalten wurde. Fichte's Irrthum ist nicht der, dass wir nicht wirklich auch im Trauerspiel „nicht eher befriedigt" wären, „bis wenigstens die Ehre des unschuldig Verfolgten gerettet und seine Unschuld anerkannt, der ungerechte Verfolger aber entlarvt ist und die gerechte Strafe erlitten hat," sondern liegt darin, dass eine solche wirklich wie Siebenlist sagt „hausbackene" [1]) Meinung die eigentliche Aufgabe der Tragödie verkennt und ihr, welche wie Schopenhauer mit Recht fordert, „das gewaltige Wollen, die großen Leidenschaften" [2]) schildern soll, eine kümmerliche, kleinbürgerliche Moral als Hauptzweck unterlegt. Große, gewaltige Charaktere sollen dargestellt werden mit erhabenen Zwecken, welche aber durch einen größern oder geringern Fehltritt vom rechten Wege abirrend schuldig werden, ihre hohe Sendung nicht mehr erfüllen können und an diesem durch die Schuld hervorgerufenen Unvermögen zu Grunde gehen. Fichte geht viel zu sehr auf eine thatsächliche Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen sozusagen im physischen Sinne aus, während die poetische Gerechtigkeit, wenn der Ausdruck gestattet ist, nicht im Physischen, sondern im Psychischen waltet. Schopenhauer macht sich daher — in seinen zwischen 1812 und 1818 abgefassten Erstlingsmanuscripten — insoweit mit Recht über Fichte als Vertheidiger des „ungenialen Drama" lustig, als dieser wirklich „die überirdische That mit irdischem Lohn" bezahlen will. Unrichtig aber ist es, wenn er daran anknüpfend hinzusetzt [3]): „Im Oedipus rex, im Hamlet, im standhaften Prinzen, im Egmont, im Lear u. s. w. fällt der Unschuldige, der Edle, der Tugendreiche, das Laster triumphirt und höhnt." Schopenhauer leugnet also jede poetische Gerechtigkeit, erklärt, dass die größten Tragiker ihr Hohn sprechen, dass dieselben die Edlen, Unschuldigen, Gerechten, Tugendreichen, kurzum Fehlerlosen fallen, Bosheit und Laster im Glück triumphiren lassen. Er beruft sich dabei auf folgende Hauptpersonen von Trauerspielen: Der standhafte Prinz, König Oedipus, Desdemona, Ophelia, Cordelia, Lear, Egmont (je zwei Mal), ferner Hamlet, Don Carlos und Posa. Aus dem von ihm über die Eintheilung der Tragödie

---

[1]) Siebenlist S. 163. — [2]) Schopenhauer II. 379. — [3]) Aus Arthur Schopenhauers handschriftlichem Nachlass, S. 166.

Gesagten, wäre diese Liste noch um Clavigo, Romeo und Julia, Tancred und die Braut von Messina zu vermehren. Im Ganzen vierzehn Beispiele. Eine höchst stattliche Zahl! Glücklicherweise haben wir vier davon, den standhaften Prinzen, Hamlet, Tancred und die Braut von Messina, schon früher erledigt; die Unrichtigkeit der Schopenhauer'schen Lehren wurde an diesen Beispielen hinreichend dargethan; die zehn andern sollen in möglichster, durch die Rücksicht auf den Leser zur Pflicht gemachten Kürze behandelt werden. Zuvor hören wir aber was einige andere Männer über die poetische Gerechtigkeit dachten.

Der Altvater philosophischer Poetik, Aristoteles, war ein entschiedener Gegner des Unterganges Schuldloser. So sagt er[1]: „nach ihren Handlungen aber gelangen sie zur Glückseligkeit oder zum Gegentheil." Ich müsste ferner fast das ganze 13. Kapitel seiner Poetik hieherſetzen. Siebenlist macht krampfhafte Versuche gerade aus diesem 13. Kapitel eine theilweise Übereinstimmung des Aristoteles mit Schopenhauer nachzuweisen. Was er vorbringt, sind aber bloß sophistische Kunststückchen, welche die Mühe einer Wiederlegung nicht verdienen. Besonders kränkt ihn der Ausdruck μιαρόν, den Aristoteles in Bezug auf den Fall Unschuldiger gebraucht; allerdings ist dieser selbst bei der von Siebenlist gewählten mildern Übersetzung, also nicht „sittlich frivol", sondern „gräßlich, empörend", die denkbar schärfste Verurtheilung der Theorie Schopenhauers. Auch der bei Schopenhauer so beliebte Triumph der Bosheit und des Lasters wird von Aristoteles daselbst verworfen, wie Schasler bezeugen mag, der darüber bemerkt „welcher beiläufig ganz untragisch ist, wie schon Aristoteles hervorgehoben hat".[2] Es sei gegen Siebenlist noch Döring angeführt, der sagt[3]: „Also äußere Geschicke sind nothwendig; aber Aristoteles verlangt . . . . für diese äußere Geschicke eine ursächliche Begründung und stellt eben damit die Anforderung der poetischen Gerechtigkeit. In dieser liegt die Ausgleichung der Schwierigkeit; durch sie allein ist auch Mitleid und Furcht als Wirkung der Tragödie sichergestellt." — Auch Jacob Bernays, mit

---

[1]) Aristoteles Poetik, Kapitel 6 (1450 a, 15), übersetzt von Uberweg. — [2]) Max Schasler, Kritische Geschichte der Aesthetik (Berlin, 1872) S. 1113. — [3]) A. Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles, S. 155.

dessen ästhetischen Anschauungen ich sonst nicht sympathisiren kann, stellt es doch als sicher hin, „dass der tragische Held kein Bösewicht sein, aber wohl durch eine sittliche Schuld untergehen müsse." — Weniger schmerzlich berührt es die Anhänger Schopenhauers, dass auch Hegel und Herbart, sowie deren Schulen für die poetische Gerechtigkeit in die Schranken treten. Vorher sahen wir wie Aristoteles den Untergang der Gerechten als gräßlich verurtheilt, ebenso sagte Hegel[2]: „Besonders aber erkältet das Gräßliche mehr als es erwärmt. Und da kann der Dichter die Leidenschaft noch so ergreifend schildern, es hilft nichts; man fühlt das Herz nur zerschnitten und wendet sich ab. Denn es liegt nicht das Positive, die Versöhnung darin, welche der Kunst nie fehlen darf." Nicht blinder Zufall darf Schuldlose höhnend in den Abgrund stürzen, sondern „in der Tragödie muß sich durch den Verlauf und Ausgang der besondern Handlung das Walten einer höheren Weltregierung, sey es als Vorsehung oder Schicksal offenbar machen."[3] Herbarts Erklärung wendet sich besonders gegen die von Sieben[list] und meist auch von Schopenhauer mit der echten verwechselte, falsche poetische Gerechtigkeit, indem er sagt[4]: „Die poetische Gerechtigkeit soll nicht mangeln, jedoch auch nach keiner Seite zu viel thun; und ebenso wenig mit Leichen freigebig sein, als mit Glücksgütern für die zuvor leidende Tugend." Diesen Stimmführern der Form- und der Gehaltsaesthetik, sei gleich der Vorkämpfer für empirische Aesthetik, G. Th. Fechner, angeschlossen, der wieder von einem ganz andern Standpunkt, aber nicht minder entschieden das Princip der Versöhnung betont, welches für uns mit dem der poetischen Gerechtigkeit identisch ist. Er sagt[5]: „Factisch schließen Trauerspiele, sowie viele Romane statt mit einem lustvollen, vielmehr mit einem traurigen Ereignisse ab; und doch können wir uns im Ganzen dadurch befriedigt finden, aber es wird nur der Fall sein, wenn sie ein wirklich versöhnendes Moment im Hinblick auf die göttliche Gerechtigkeit oder Gerechtigkeit der Weltordnung, welche Quellen der Unlust mit Strafen entgegentritt, enthalten;

---

[1]) Bernays, Aristoteles über Wirkung der Tragödie, S. 184. — [2]) Hegel X. 3, 499. — [3]) Hegel X. 3, 544. — [4]) J. F. Herbart, Sämmtliche Werke, I. 168. — [5]) Fechner, Vorschule der Aesthetik, II. 239.

sonst wird die Lust, die wir immerhin an der Beschäftigung mit den wechselvollen Ereignissen und dem Conflict der Charaktere gefunden haben können, schließlich einen unlustvollen Nachklang hinterlassen; und ein trauriger Abschluss ohne irgend ein Moment der Versöhnung, bleibt überhaupt gegen die Regeln der Kunst." Friedrich Theodor Vischer meint[1]: „Schuld und Untergang fließt genau aus dem Verhältnis der einzelnen Subjectivität zur absoluten. Je reiner daher die Gerechtigkeit, desto tiefer auch die Versöhnung"; am Schlusse müsse sich die Aussicht auf einen künftigen Ausgleich eröffnen, der aber als untragisch vermittelnd nicht in das Trauerspiel selbst aufgenommen werden könne. Ebenso äußert er auch bei Besprechung des „Hamlet": „In einer Tragödie ist der eigentliche Gegenstand der poetischen Verherrlichung nicht der Held, nicht der Mensch, sondern die Weltordnung, die ihm sein Schicksal bereitet. Freilich wird der wahre Dichter diese zwei Größen nicht äußerlich nebeneinander stellen, sondern aus den freien Handlungen der Charaktere und ihrer Verschlingung, die zuerst verborgene höhere Nothwendigkeit des Schicksals hervorspringen lassen".[2] Also nicht geschmäht, sondern verherrlicht soll die geltende Weltordnung werden! Den Versuch, Shakespeare als der poetischen Gerechtigkeit Hohn sprechend erscheinen zu lassen, fertigt Vischer so ab[3]: „Shakespeare hat einen Bodensatz ungelöster Bitterkeit gegen den Weltlauf in Troilus und Cressida und im Timon von Athen abgelagert, für die hohen Tragödien aber sich die Idee einer furchtbar strengen, jedoch gerechten und das Gute zum Sieg führenden Weltordnung gerettet." Damit berührt sich was viel früher, im Februar 1841 Hebbel in sein Tagebuch schrieb[4]: „So groß Shakespeare ist, eine so weite Welt er umfaßt, dennoch konnte er die reine, ungetrübte Seligkeit nicht darstellen, nur die gebrochene und dies ist der Hauptbeweis dafür, dass dieses Element in seinem eigenem Leben fehlte!"

Spricht man von Shakespeare, so kann und darf man nicht an Otto Ludwig vorübergehen. Geradezu zahllos sind die Äußerungen, in denen dieser auf Grund seiner Shakespeareforschungen für tragische

---

[1]) Vischer, Aesthetik, I. 320. — [2]) Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, 2. Heft, S. 65. — [3]) Ebenda S. 152. — [4]) Hebbels Tagebücher I. 237.

Schuld und poetische Gerechtigkeit Partei nimmt. So sagt er[1]: „Hat der Dichter die Schuld, so hat er das ganze Werk, es liegt darin, wie der Baum in seinem Samen." Kurzweg erklärt er: „Der Held darf nicht unschuldig leiden."[2] Unter dem Titel „Philosophische Dramaturgie" wird in dem zwischen 1860 und 1865 abgefassten Heft darüber geklagt, dass jetzt statt einer sinnlich in die Augen fallenden, schon eine unbewusste oder unwillkürliche Schuld genügen solle und ironisch beigefügt[3]: „Wenn eine unbewußte oder unwillkürliche Schuld, warum nicht ein unbekannter oder unsichtbarer Held?" Eine Argumentation, die sich direct auf den unfreien Willens handelnden Tragödienhelden Schopenhauers anwenden lässt, dessen größte oder sogar einzige Schuld es ist, dass er auf der Welt ist, wofür er übrigens nach heute üblichen Begriffen nichts kann, zum mindesten für Materialisten ist diese Sünde daher nicht vorhanden. Auch die beiden letzten Äußerungen, welche ich unter vielen herausgreife, zeugen auf das Bestimmteste gegen Schopenhauers Lehre: „Schiller sagt um Freiheit sterben, Selbstmord um Liebe ist groß und edel; das ist das Loos des Schönen ꝛc. Shakespeare sagt, das ist das Loos der Schuld auf Erden; Selbstmord ist eine Schuld, aber die Person kann eine bemitleidenswerthe sein, die dieser Schuld verfällt. Das war Shakespeare's Humanität, die Schuld zu verurtheilen, den Menschen zu bedauern; seine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung."[4] Otto Ludwig erklärt es für nothwendig, dass der Zuschauer Freude über die Gerechtigkeit des Lebens empfinde und findet dies bei Shakespeare erfüllt[5]: „Das Schöne lässt er untergehen, nicht weil es schön ist, sondern weil es selbst eine Schuld enthält."

Mit ganz directer Beziehung auf Schopenhauer sagt der so verdienstvolle J. L. Klein, nicht nur Historiker des Drama's, sondern auch selbst Dramatiker, höchst energisch[6]: „Wer das Schuldmotiv aus der Tragödie ausmerzt, merzt sie selbst aus" und der bekannte Litterarhistoriker Hermann Hettner fasst seine Meinung über das Trauerspiel

---

[1]) Otto Ludwig, Shakespearestudien, S. 112. — [2]) Ebenda S. 165. — [3]) Ebenda S. 383. — [4]) Ebenda S. 430. — [5]) Ebenda S. 517. — [6]) Klein, Geschichte des Dramas IX. 306.

in den wenigen, inhaltsschweren Worten zusammen[1]: „In der Tragödie stellt sich die innere Nothwendigkeit der sittlichen Weltordnung dar.“ Was unter poetischer Gerechtigkeit zu verstehen ist, darüber lasse ich, statt selbst das Wort zu ergreifen, lieber zwei anerkannte Männer sprechen, mit deren Ausführungen ich vollständig übereinstimme. Am 25. December 1843 trug Friedrich Hebbel in sein Tagebuch eine Art Abhandlung über „Don Carlos“ ein, welche neben vielen begründeten und manchen ungerechtfertigten Bedenken gegen dieses Werk folgende Stelle enthält: „Das ist nicht tragisch, das erfüllt uns nicht mit jenem ehrfurchtsvollen Schauder vor der allwaltenden höchsten Macht, die in dem Moment, wo sie sich zwischen ein welthistorisches Individuum und den welthistorischen Zweck, den es verfolgt, hindernd und zerstörend hinstellt, Beides zugleich aufzeigt: in dem Individuum den faulen Fleck, der der wirklichen Realisirung dieses Zwecks durch dasselbe im Wege steht, und außer dem Individuum ein anderes Medium des Zwecks, welches eben dieses Individuum entbehrlich macht.“ Diese wenigen Zeilen enthalten eine ebenso knappe, als richtige und beinahe vollständige Theorie der hohen Tragödie. Von der nun folgenden längern Stelle von Gervinus, welche ich für meine Ansicht gegen Schopenhauer ins Feld führe, hat sonderbarerweise Siebenlist erklärt[2], dass man sie „ganz und gar unterschreiben darf“. Ich glaube, dass jeder Unbefangene, welcher die hier angeführten Zeilen liest, der Überzeugung sein wird, dass diese Stelle sich mit Schopenhauers Theorien vom Mangel jeder ausgleichenden, poetischen Gerechtigkeit in der Tragödie vom Triumph der Bosheit und des Lasters u. s. w. nicht vereinigen lasse, auch ist eine solche Erklärung der Tragödie durchaus nicht geeignet Abwendung vom Willen zum Leben hervorzurufen. Dass Gervinus sich wie Siebenlist gegen den falschen Begriff der poetischen Gerechtigkeit erklärt, ist auch von meinem Standpunkt aus nur mit Freude zu begrüßen, nur thut Gervinus unrecht, wenn er diesen falschen Begriff noch immer für den „marktläufigen“ hält. Das ist er schon zur Zeit, da Gervinus schrieb, nicht mehr gewesen. Wenn, wie wir sahen, J. G. Fichte 1793 diesen falschen Begriff hat, so ist das schon lange her

[1]) Hettner, Das moderne Drama, S. 146. — [2]) Siebenlist S. 190.

und der Mann, welcher die „Natürliche Tochter" für das beste Stück Goethe's erklären konnte, ist wohl überhaupt keine Autorität in ästhetischen Dingen. Der zu seiner Zeit hochberühmte Christian Wolff forderte allerdings, der Staat solle mittelst des Theaters dem Volke zeigen, wie das Laster bestraft und die Tugend belohnt werde[1]), doch dies war eben 1721. Hier nun was Gervinus weiter sagt[2]): „Der Tod freilich trifft im „Lear" die Vielen ohne Unterschied, aber Cordelia stirbt in der Glorie einer verklärten Retterin, Lear in Versöhnung, Gloster lächelnd, Kent mit Freudigkeit, die Andern liegen in ihren eigenen Schlingen gefangen, ihrer Zwecke beraubt, die weltlichen Seelen der Welt verlustig gegangen, die ihnen alles war. Wie anders fällt Macbeth durch die Hand eines Helden, den er immer gefürchtet und Richard unter den Nachstellungen eines Schleichers, den er immer verachtet hatte! Nicht also auf den Buchstaben des Ausgangs kommt es an, sondern auf die Art, wie der Ausgang bestanden wird, ob die Menschen in den Tod gehen verflucht oder gesegnet, scheiternd an schlechten Zwecken oder gute erreichend, mit edlem Bewußtsein oder mit geschlagenem Gewissen, in himmlischer Verklärung oder in höllischer Verzweiflung. Dann liegen die tragischen Ausgänge nicht auf einer Linie, sondern stufen sich von Richard bis zu Cordelia in der reichsten Mannigfaltigkeit ab. Und die erhabene sittliche Lehre, die in der Handhabung dieser — der ewigen — Gerechtigkeit liegt, ist die, daß der Tod an sich kein Übel, das Leben an sich kein Segen, das äußere Gedeihen kein Glück ist, sondern daß es nur auf das innere Bewußtsein ankommt, daß der größte Lohn der Tugend die Tugend selbst, und die größte Strafe des Lasters das Laster ist." Bis hieher citirt auch Siebenlist. Ich füge noch den unmittelbar anschließenden Satz bei: „Daher wird den wahrhaft Edeln, Posthumus und Imogen, zuletzt kein äußeres Glück zu Lohn, es wird ihnen vielmehr entzogen und Heinrich V. gibt seine Ehren von selbst weg an Gott; all ihr Lohn ist ihre innere Stimme und das Selbstgefühl der behaupteten Menschenwürde." Diese Art der Gerechtigkeit

---

[1]) Ch. Wolff, Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen (1721). — [2]) Gervinus, Shakespeare, 3. Auflage, (Leipzig, Engelmann, 1862) S. 549/50.

ist aber nicht blos die Shakespeares, sondern die aller großen Dichter. Nicht Glück und Ehre werden auf die Häupter der Edeln und Gerechten gehäuft, ebenso wenig jedoch unverdiente Schmach, wie Schopenhauer so gern sieht, nur um daran eine neue Bestätigung seiner Lehre zu haben. Es wird eben nicht prosaische, sondern jene poetische Gerechtigkeit geübt, welche, wie wir bereits sahen, auch Herbart lange vor Gervinus verlangte. Wie platt sagt dagegen August Becker[1]: „Das erhabene Streben sei es im Guten oder Bösen geht zu Grunde, das ist des Pudels Kern."

Auf Grund dieses Begriffes der poetischen Gerechtigkeit, seien nun die von Schopenhauer selbst ausgewählten Beispiele betrachtet, welche gegen dieselbe zeugen sollen. König Oedipus war von jeher eines der beliebtesten; eine ganz ungerechte Bestrafung sah man in seinem Unglück, von ihm schienen mit Recht jene Verse des Chores in der „Braut von Messina" zu gelten:

„Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden."

Auch ich halte den Oedipus durchaus nicht für ein vor allen Vorwürfen gefeites Stück. Andere, so Frauenstädt, finden, dass Oedipus' Schuld seiner Strafe entspreche. Letzterer beruft sich hiefür auf K. J. Hoffmann[2] und Konrad Schwenk[3] und meint[4]: „Wäre in der antiken Tragödie das Schicksal ein rein äußerliches, in keinem innern, moralischen Zusammenhang mit dem Charakter und der Schuld der handelnden Personen stehend, so würde es empörend wirken, also die ästhetische Contemplation aufheben. Aber so ist es nicht. Oedipus, sowie Eteokles und Polyneikes fallen nicht schuldlos." Es ist mir nicht erlaubt das vielumstrittene Problem der Oedipustragödie hier von allen Seiten zu beleuchten; das würde ein eigenes Werk verlangen. Wenn es aber wahr ist, dass jedes Stück erst auf der Bühne lebendig werde und nur von dem richtig beurtheilt werden könne, der es auf den weltbedeutenden Brettern vor sich gesehen, so darf ich wohl ein

---

[1]) A. Becker, Uber tragische Schuld und Sühne; Einleitung zu Mindings „Sixtus V." — [2]) Karl Johann Hoffmann, Über das Nichtvorhandensein der Schicksalsidee in der alten Kunst (Berlin, 1832). — [3]) K. Schwenk, Erläuterungen zum König Oedipus (1846). — [4]) Frauenstädt, Aesthetische Fragen, S. 96.

kurzes Urtheil abgeben, da ich zu den wenigen gehöre, vielleicht der einzige bin, welcher kurz hintereinander die Aufführungen der beiden den Namen des Oedipus tragenden Dramen nach der Wilbrandt'schen Übersetzung in Wien und München (dort überdies auch die Antigone) sah. Der Eindruck der Bühnendarstellung, welcher um so eher als ein maßgebender betrachtet werden kann, da in beiden Hauptstädten geradezu Musterhaftes geleistet wurde, war der, dass Oedipus allerdings nicht schuldlos falle, dass er ein Opfer mangelnder Vorsicht und Selbstbeherrschung sei, denn wie durfte er vergessen, dass sein Gegner ihm ja geradeheraus gesagt habe, er sei nicht der Sohn des Königspaares von Korinth, wie durfte er um eines empfangenen Schlages willen Laios und dessen Gefolge, bis auf einen, dem die Flucht glückte, tödten, wobei letzteres allerdings weniger schwer wiege. Es zeige sich jedoch auch im ganzen Stück, dass heftiges, unbedachtes Wesen eben das Charakteristische des Oedipus sei und so erkläre sich sein Unglück aus seiner Schuld; doch konnte man sich andererseits des Eindrucks nicht erwehren, dass die Strafe für diese Schuld eine gar zu fürchterliche sei und wenn auch der Oedipus auf Kolonos einen gewissermaßen versöhnenden Abschluss brachte, so war diese Versöhnung denn doch nicht jene vollständige Beruhigung und Befriedigung, welche die Tragödie gewähren soll. Nicht schuldlos freilich fällt Oedipus, aber wenn man bedenkt, welch vortreffliche Eigenschaften er haben musste, um nach langen Jahren der Herrschaft von seinem Volke so geliebt und verehrt zu werden, wie dies in den ersten Auftritten des „König Oedipus" hervortritt, erscheint sein Schicksal als ein unverdient hartes. Viel trägt zu diesem Eindruck bei, dass, wie Köstlin[1]) richtig bemerkt, „schlechthin unschön und häßlich . . . alle gräuelhaften Handlungen, wie in den Königshäusern der Labdakiden, Atriden, Burgunden, Merovinger u. s. w., wenn sie für sich allein unmittelbar vor die Phantasie oder gar vor das Auge treten," sind.

Jedenfalls beabsichtigte Sophokles keine pessimistische Wirkung; weit eher glaube ich hat Solger seine Meinung richtig gedeutet, wenn er in dem Aufsatz „Über Sophokles und die alte Tragödie"

[1]) Köstlin, Aesthetik (Tübingen, 1869) S. 299.

sagt[1]): „Während also der einzelne Mensch sein abgesondertes Dasein mit lebendigem Wollen verfolgend, von der Allgewalt des Nothwendigen ergriffen und daniedergeschlagen wird, blüht zugleich die gesammte Gattung in dem Wiederscheine der ewigen Gesetze mit unvergänglicher und unvertilgbarer Kraft des Lebens." Solger meint ferner[2]): „Bei Aeschylos ist offener Kampf der Geschlechter der Menschen und Götter gegeneinander und gegen das Schicksal." Auch bei Sophokles sei „der einzelne Mensch im Streit mit dem nothwendigen Allgemeinen", aber „nicht im Trotz gegen ein Höheres," sondern vielleicht in redlichem und edeln Bestreben „muß er dennoch, weil nun einmal er, das Einzelne, nicht ewig und vollkommen sein kann, einen Fehl begehen, der ihn durch eine Kette nothwendiger Verknüpfungen ins Verderben führt, ja auch wohl sein ganzes Geschlecht mithineinzieht."[3]) Das ist's, diese letzte Bemerkung enthält den gerechtfertigten Hauptangriffspunkt gegen die Oedipustrilogie. Der Geschlechtsfluch ist der Hauptmangel; denn Oedipus und Antigone büßen für ihre Vergehen mit unverhältnismäßig schwerer Strafe, im Grunde nur weil sie Nachkommen des Knabenschänders Laios sind. Nicht mit Unrecht nennt daher Günther[4]) den berühmtesten hellenischen Tragiker den „Vater der Schicksalstragödie" und stellt den Aeschylos über ihn. Der Geschlechterfluch ist eben nichts als eines der Requisite, mit denen die Schicksalstragödie arbeitet. Hat also Schopenhauer Recht, fällt Oedipus wirklich schuldlos, dann ist damit nichts weiter bewiesen, als daſs die Theorie unseres Philosophen sich nur mit einer Art (oder richtiger Abart) des Trauerspiels in Einklang befindet, mit der Schicksalstragödie. Siebenlist[5]) wehrt sich zwar entschieden dagegen, daſs die Schicksalstragödie mit Schopenhauers Lehren übereinstimme, doch beweisen seine Ausführungen nur das eine, daſs sein Gesetz des tragischen Monismus mit jenen Caricaturen wahrer Trauerspiele nicht zusammenbestehen kann. Eine Stelle, wo Schopenhauer sich gegen die Schicksalstragödie ausgesprochen hätte, ist nicht vorhanden und alles, was er von der

---

[1]) Solger, Nachgelassene Schriften, S. 456. — [2]) Ebenda S. 458. — [3]) Ebenda S. 459. — [4]) Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, S. 160. — [5]) Siebenlist S. 151—155.

Tragödie fordert, findet sich in jenen Machwerken, ebenso wie in den „Bacchen“ des Euripides. Worauf läuft es übrigens auch mit der später eintreten sollenden, nur im Drama selbst noch nicht sichtbaren „ewigen Gerechtigkeit“ Siebenlist's hinaus, als auf die Schlusworte der Müllner'schen „Schuld“:

„Das Warum wird offenbar,
„Wenn die Todten auferstehn.“

Diese ganze Richtung zeigt wie beherzigenswert die Mahnung Theodor Vogt's ist, der warnend sagt[1]): „Wir meinen die Vorliebe für gewisse Muster, in denen man nicht blos das Nachahmenswerte zur Nachahmung empfiehlt, sondern auch das ästhetisch Verwerfliche mit in den Kauf geben möchte, welches nur in den Sitten der Zeit, in den Eigenheiten der Nation oder gar des Dichter-Individuums seine Rechtfertigung findet.“ Dabei sei auch das Wort Vischer's erwähnt[2]): „Was den Griechen normal war, ist uns abnorm, daher ist eine moderne Schicksalstragödie eine schlechte Tragödie“ und Freytags Ausspruch[3]): „Menschliche Vernunft erscheint in dem neuern Drama als einig und eins mit dem Göttlichen, alles Unbegreifliche der Weltordnung nach den Bedürfnissen unseres Geists und Gemüths umgebildet.“ Die einzigen Dramatiker also, welche ich Schopenhauer als Zeugen für seine Theorie zugestehen kann, sind „der Advokat in Weißenfels und ähnliche Gesichter“[4]), auf die trefflich passt, was Hebbel, vielleicht mit Beziehung auf sie, im November 1839 niederschrieb[5]): „Es gibt Ideenlose Dramen, in denen die Menschen spazieren gehen und unterwegs das Unglück antreffen.“

Aus Shakespeares Werken werden uns mehrere Beispiele angeführt. Beginnen wir mit dem vielumstrittensten, dem „Lear“. Lear und Cordelia fallen schuldlos, versichert Schopenhauer und viele haben es ihm vor- und nachgesprochen. Gingen doch viele Theaterdirectoren unter Beistimmung der Kritik so weit, den Schluss deshalb eigenmächtig ab-

---

[1]) Th. Vogt, Form und Gehalt in der Aesthetik, (Wien, Gerold, 1865) S. 156. — [2]) Vischer, Aesthetik, IV. 1426. — [3]) Gustav Freytag, Gesammelte Werke, 14. Band, (Leipzig, Hirzel, 1887) Die Technik des Dramas, S. 81. — [4]) Platen, Die verhängnisvolle Gabel, Parabase des 2. Aktes. — [5]) Hebbels Tagebücher I. 183.

zuändern oder richtiger gänzlich umzustoßen, indem sie Lear und Cordelia am Leben ließen. Johnson, den Schopenhauer also mit Recht platt und dreist nennt, hat damit begonnen und auch Heinrich Laube [1]) hat für diese Verballhornung Partei genommen, welche Siebenlist mit Recht „eine himmelschreiende Sünde wider den heiligen Geist der Shakespeare'schen Poesie" nennt. [2]) Allerdings geht meine Zustimmung nur so weit; wenn Siebenlist weiter behauptet „nirgend wird die fleckenlose Unschuld mit höhnenderer Geberde zu Boden geschmettert," so kommt der Entschiedenheit dieser Behauptung nur ihre Unrichtigkeit gleich. Von Fleckenlosigkeit kann weder bei Lear noch bei seiner jüngsten Tochter die Rede sein und den beispiellosen Hohn, mit dem dieselben in den Tod geschickt werden sollen, vermag ich wenigstens in dem Werke nicht zu entdecken. Überhaupt wird der Lear meines Erachtens meist falsch aufgefasst, indem man in ihm die Tragödie des kindlichen Undanks erkennen will. Gewiss, das ist er auch, aber er ist noch etwas ganz anderes: König Lear ist die genialste Verkörperung des „Cäsarenwahnsinns". So tritt Lear uns gleich bei seinem ersten Auftreten entgegen: im vollen Bewusstsein seiner königlichen Würde, aufbrausend, jähzornig, keinen Widerspruch duldend, weil er ihn nicht zu vertragen im Stande ist, das Musterbild eines Despoten, der um geringer Fehler willen sein geliebtestes Kind enterbt, von sich ins Elend stößt, den treuesten, erprobtesten, alten Diener bei Todesstrafe aus dem Lande verbannt. Es ist ein tief symbolischer Zug, dass Lear seiner jüngsten Tochter dasselbe Schicksal bereiten will, welches ihm dann durch seine beiden ältern Töchter zu Theil wird. Nicht sein Verdienst ist es, wenn der König von Frankreich Cordelia zu seiner Gattin macht. Zu Burgund sagt er:

„Wollt ihr mit allen Mängeln, die ihr eigen,
Freundlos und neuverschwistert unserm Hass,
Zur Mitgift Fluch, durch Schwur von uns entfremdet,
Sie nehmen oder lassen?"

und fügt für Frankreich überdies hinzu:

---

[1]) Laube, Das Wiener Stadttheater, (Leipzig, Weber, 1875) S. 86—93. — [2]) Siebenlist S. 175.

„Nicht so weit möcht' ich eurer Lieb' entwandern,
Euch zu vermählen, wo ich hasse. Lenkt
Zu besserm Ziel, ich bitt' euch, eu're Wünsche,
Als auf dieß Wesen, das Natur erröthet
Anzuerkennen."

Er wendet alles auf, um das ungerecht verstoßene, schutzlose, holde Mädchen ihrer Freier zu berauben. Da Frankreich trotzdem die Enterbte, mit des Vaters Fluch Belastete erwählt, kommt ihm nicht etwa der Gedanke, er könnte dieses früher so geliebte Kind übereilt verstoßen haben, nein! wild aufbrausend wendet er sich von den beiden Liebenden:

„Folg' deinen Wegen
Ohn' unsre Lieb' und Gunst, ohn' unsren Segen."

Dem landgierigen Burgund aber, den die Mitgift, nicht die Braut anzog, winkt er gnädig zu: „Kommt, edler Fürst Burgund!"

Es ließe sich die Frage aufwerfen, ob ein Vater, der eines seiner Kinder derart willkürlich, aller Vaterpflicht vergessend behandelt, noch Anspruch darauf machen kann, von seinen andern Kindern als Vater geehrt zu werden. Gewiss, Goneril und Regan sind zwei Schlangen, verworfene Geschöpfe, von Akt zu Akt, von Scene zu Scene sehen wir sie tiefer in den Pfuhl der Sünde und der Gemeinheit sinken, aber wenn der Musikus Miller zum Präsidenten in „Kabale und Liebe" sagt: „Das Kind ist des Vaters Arbeit!", dann ist das wohl nicht rein physisch gemeint, sondern der tiefere Sinn spricht daraus, dass der Vater auch für die moralische Entwicklung seiner Kinder mitverantwortlich bleibt, die zum großen Theil doch eine Frucht seiner Erziehungsweise ist. Nicht dass Goneril und Regan von einem Vater, der sie so zu sagen zum Lügen dressirt, die gröbsten Schmeicheleien als sein Recht fordert und der Stimme der Vernunft unzugänglich ist, verdorben wurden, ist ein Wunder, sondern dass dies bei Cordelia nicht der Fall war. Lear ist wirklich so, wie ihn die beiden ältern Töchter im Anfang des Stückes schildern; sie kennen ihn genau und betrachten ihn nicht mit dem voreingenommenen Auge der Liebe, sondern mit scharfem, leider nur zu richtigem Blick für seine Schwächen. Lear ist ein Tyrann; früher mochten andere Regententugenden dies weniger herb empfinden lassen, nun ist er als Greis noch heftiger und launischer

geworden als früher. Von ihm gilt es: „Die Macht zu schaden, zeugt gar leicht den Willen.“ Er fühlt sich nur zu sehr als „jeder Zoll ein König“, sein Wort soll nicht weil es richtig ist, sondern weil er es einmal ausgesprochen, unbedingte Geltung haben, er ist ein arger Egoist, deshalb ruft er Cordelia zu:

„Besser wär's,
Du lebtest nicht, als mir zur Kränkung leben!“

Goneril sagt nicht mit Unrecht zu Regan: „Behauptet unser Vater sein Ansehn mit solchen Gesinnungen, so wird jene letzte Übertragung seiner Macht uns nur zur Kränkung.“ Da ist kein bloßer „Irrthum aus Alterschwäche“ wie Schopenhauer meint.

Im Verlauf des Werkes reinigt sich Lear von seinen Fehlern, die bei einem König zu Verbrechen werden. In der Sturmnacht, von Blitzen umzuckt, vom Regen durchnässt, auf kahler Heide dem schrecklichsten Ungewitter preisgegeben, vom heranschleichendem Wahnsinn bedroht, dämmert ihm die Erkenntnis auf, er sei nur ein Mensch wie die andern, ein Sklave der Elemente. „Als der Regen einst kam mich zu durchnässen, und der Wind mich schauern machte und der Donner auf mein Geheiß nicht schweigen wollte, da fand ich sie, da spürte ich sie aus. Nichts da, es ist kein Verlass auf sie; sie sagten mir ich sei Alles: das ist eine Lüge, ich bin nicht fieberfest“, so schilt der aus Cordelia's Obsorge entflohene, seiner Sinne beraubte Herrscher seine früheren Hofleute. Den entscheidenden Umschwung bezeichnen die Worte, welche er aus Wahnsinnsnacht erwachend in Cordelia's Zelt spricht:

„Ich bin ein schwacher, kind'scher, alter Mann.“

Er stirbt dann entsühnt, aber nicht unschuldig; wenn er vorher, in jener entsetzlichen Nacht, von sich sagt:

„Ich bin ein Mann, an dem
Man mehr gesündigt, als er sündigte.“

so soll das nicht die Meinung des Dichters ausdrücken, sondern ist nur eine Äußerung, mit der Lear sich vor sich selbst zu rechtfertigen sucht, wie er sich bald darauf wieder anschuldigt, seine Königspflicht für alle seine Unterthanen zu sorgen, gerade den Bedürftigen gegenüber nicht erfüllt zu haben:

„Ihr armen Nackten, wo ihr immer seid,
Die ihr des tück'schen Wetters Schläge duldet,
Wie soll eu'r schirmlos Haupt, hungernder Leib,
Der Lumpen offne Blöß' euch Schutz verleihn
Vor Stürmen, so wie der? O daran dacht' ich
Zu wenig sonst! — Nimm Arzenei, o Pomp!
Gieb Preis dich, fühl' einmal, was Armut fühlt,
Dass du hinschüttst für sie dein Überflüß'ges,
Und rettest die Gerechtigkeit des Himmels!"

Lear fällt als Opfer seiner unbezähmten Leidenschaftlichkeit, die begründet ist in seiner gar zu hohen Meinung von seiner Würde und Macht, von seinem Gottesgnadenthum. Der Herrscher soll vom Bewusstsein der Höhe seines Berufes durchdrungen sein, aber nicht von der Unfehlbarkeit und Unvergleichlichkeit seiner Person.

Cordelia betreffend ließe sich vor allem der Einwand erheben, es genüge, wenn der Held der Tragödie schuldig untergehe, mit den andern Personen dürfe der Dichter nach Belieben verfahren. Es ist dies eine sehr verbreitete Ansicht; so sagt Zimmermann[1]): „Diese durch das Thun der Hauptperson Leidenden mögen immerhin Unschuldige sein, wenn nur die Hauptperson selbst, deren That und Geschick die dramatische Handlung ausmacht keine schuldlose ist." Ich glaube dagegen, dass dieses Gesetz poetischer Gerechtigkeit sich nicht auf den Helden beschränken dürfe, sondern auf alle hervorragenden Personen des Trauerspiels auszudehnen sei. Auf die Nebenfiguren erstreckt es sich nur darum nicht, weil die Begründung des Looses derselben aus rein praktischen Gründen als zu weitläufig in dem auf knappe Concentration angewiesenen Drama nicht möglich ist und uns überdies stets die Annahme frei steht, dieselben hätten ihr Loos durch außerhalb des Rahmens des Stückes vorgefallene Verschuldung verdient. Über Cordelia's Schuld sagt Ulrici[2]): „Cordelia büßt ihren Fehler, den sie beging, als sie, statt der Schwäche des greisen Vaters nachzugeben, ihm mit unkindlichem Trotze begegnete, und seinem allerdings thörichten Benehmen mit einer gewissen Härte und Schroffheit entgegentrat." Aber sie hat noch eine andere Schuld, welche in den Augen Shakespeares

[1]) R. Zimmermann, Studien und Kritiken II. 136. — [2]) Hermann Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst, 2. Auflage (Leipzig, Weigel, 1847) S. 402.

und seiner Zeitgenossen gewiss weit schwerer wog und welche Rötscher[1]) mit Recht hervorgehoben hat. Wie Coriolan die Volsker gegen Rom, so führt Cordelia Frankreichs, des Erbfeindes Heerschaaren gegen ihre meerumgürtete Heimat; das eigentlich ist der Frevel, den sie mit dem Tode büßen muss. Der Dichter hat dies verständlich genug angedeutet, indem er Albanien, so sehr er die Schandthaten, welche gegen Lear und Gloster verübt wurden, verdammt und sein Weib verabscheut, auf ihren Ruf:

„Frankreichs Panier weht hier im stillen Land"

doch zu den Waffen greifen und die Schlacht, welche gegen das von Cordelia nach England gebrachte französische Heer geliefert wird, befehligen lässt. Der Tod der anmuthreichen Königin ist die Buße für den Verrath an ihrem Lande. Das konnten die Deutschen der früheren Generationen nicht verstehen, die jetzigen, von ebenso stolzem Nationalbewusstsein, als das der Engländer unter Elisabeth war, beseelten Deutschen werden es einsehen und billigen, wie auch Gervinus Rötscher hierin recht gab[2]). — Gloster wird von Schopenhauer nicht erwähnt; auch er fällt nicht so unverdient wie es scheinen könnte, Ulrici[3]) sagt von ihm, er trägt „die Strafe einer ungebüßten Jugendsünde, deren der Greis (wie die erste Scene zeigt) noch immer mit einer leichtfertigen Lust gedenkt." Auch Edmund ist kein Theaterbösewicht; er hat wenig Grund diesen Vater zu lieben; man könnte sogar sagen, er räche seine Mutter an ihrem Verführer. Gloster verstößt leichtgläubig und unbedacht, wie Lear Cordelia, seinen Edgar; das ist ein weiteres Schuldmotiv. Doch genug. Ich darf auch hiebei nicht zu lange verweilen. Nur eine Bemerkung sei noch gestattet: Ist Lear keine Familien-, sondern eine Staatstragödie, das Drama des unumschränkten Königthums, so empfängt diese Ansicht neue Bekräftigung dadurch, dass Cordelias Schuld weniger die gegen den Vater als die gegen den Staat, dem sie durch Geburt und Erziehung angehört, ist.

Ophelia im „Hamlet"! Um nicht missdeutet zu werden, sei hier eine Stelle von Otto Ludwig angeführt, welche alle Fälle umfasst,

---

[1]) Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung, II. 338. — [2]) Gervinus, Shakespeare, 3. Auflage, S. 209/10. — [3]) Ulrici S. 397.

auf die Schopenhauer sich berief. Sie lautet[1]: „Schuld und Strafe proportionirt Shakespeare in jeder Person jeden Stückes. Wie gelind ist die Strafe der Desdemona, der Cordelia für geringe Schuld; wie furchtbar die Macbeths . . . . . Die Schuld der Naiven kommt kaum zu ihrem Bewusstsein; der Zuschauer muss das Gewissen für sie haben, so für Lear, Romeo und Julia, Othello, Desdemona, Cordelia, Ophelia. Je bewusster die Schuld, desto bewusster die Gestraftheit." Ophelia lässt sich von ihrem Vater und dem König als Sprenkel gebrauchen um den vertrauensvollen Hamlet zu fangen. Sie weiß allerdings nicht, dass der König sein Todfeind ist, aber sie weiß, dass jene Beiden die Unterredung behorchen werden und dass man nur horcht, um Dinge zu erfahren, die einem sonst verborgen bleiben würden. Sie verräth also den Geliebten, gehorsamt allerdings dabei dem Vater und macht sich nicht viel Gedanken über die schlimmen Folgen, welche daraus für Hamlet erwachsen können. Das Letztere rettet sie als ein holdes Bild für uns, denn der bewusste Verrath in solchem Falle wäre gemein, aber es vermag nicht ihre Schuld aufzuheben. Ich stimme hierin mit Gervinus überein, wie auch mit Carriere, der sagt[2]: „Auch Ophelia wird dem Geliebten gegenüber schuldig und erniedrigt sich zum Mittel ihn zu behorchen," während Ulrici andere, mir weniger zusagende Schuldmotive beibringt.

Auch von Desdemona gilt natürlich der oben angeführte Ausspruch Otto Ludwigs. Neben ihm plaidirt Rötscher für leichte, Moriz Rapp für schwere Schuld derselben. Gegen letzteren wendet sich F. Th Vischer und meint sogar[3]: „Auch Cordelia leidet, wie Desdemona unschuldig." Was Cordelia anbelangt, hat Vischer gewiss geirrt; ich glaube nachweisen zu können, dass dies auch bei Desdemona der Fall war. Weit richtiger scheint es mir, wenn Ulrici[4] sagt, Desdemona habe „sich versündigt gegen das ewige Recht der Familie, gegen die väterliche Autorität, wider deren Willen das Kind vom Familienver-

[1]) Otto Ludwig, Shakespearestudien, S. 121. — [2]) Moriz Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit, 2. Auflage (Leipzig, Brockhaus, 1873) IV. 498. — [3]) Vischer, Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie (1844), wiederabgedruckt in den Kritischen Gängen, Neue Folge, 2. Heft (1861) S. 21. — [4]) Ulrici S. 375.

bande, dem Fundamente aller sittlichen Gemeinschaft der Menschen sich nicht lostrennen kann, ohne sich von der Sittlichkeit selbst zu trennen." Wenn Gervinus[1]) meint: „Wir schlagen die Auflehnung Othellos und Desdemonas gegen das Recht der Familie nicht so hoch an, wie es der Dichter und seine Zeit that," so ist das unsere Schuld, aber kein Angriff gegen Shakespeare's poetische Gerechtigkeit. Der Unparteilichkeit wegen sei erwähnt, dass auch Rötscher[2]) Desdemonas Schuld nicht in der Verletzung des Familienbandes sucht. Die lieblose Art und Weise wie sie ihren greisen Vater, dessen einziges Kind sie ist, behandelt, würde allein hinreichen ihr tragisches Geschick zu begründen. Sie macht keinen Versuch die Einwilligung Brabantio's durch Bitten und Thränen zu erreichen; während sie direct oder durch Cassio geheimen Verkehr mit Othello unterhält, heuchelt sie um dem Vater jeden Verdacht zu benehmen, nicht bloß Gleichgiltigkeit, sondern Abscheu vor dem Mohren. Sie flieht bei Nacht dorthin, wohin sie sinnliche Liebe treibt. Vor dem Senat sieht sie ihren Vater wieder, den sie mit einigen sophistischen Phrasen natürlich nicht zu begütigen vermag, kein warmes, herzliches Wort hat sie für ihn, keine Bitte um Vergebung. Wahrlich Brabantio hat nicht Unrecht zu jammern: „O zeugt' ich nie ein Kind", und auch an Othello kann seine Warnung:

„Sei wachsam Mohr! Hast Augen du zu sehn,
Den Vater trog sie, so mags dir geschehn"

nicht spurlos abgleiten. Ich glaube im Rahmen dieser Schrift zu bleiben, wenn ich dabei auf ein ähnliches spanisches Beispiel verweise, wo allerdings alles ein gutes Ende nimmt. In „Los peligros della ansencia" (die Gefahren der Abwesenheit) von Lope de Vega würde, wie Grillparzer[3]) meint, „der Abreisende auch später die Untreue seiner Gattin nicht so leicht geglaubt haben, wenn sie nicht als Mädchen ihren Vater mit List hintergangen hätte." Es wäre leicht möglich, dass Shakespeare dies Stück gekannt hätte, bringt doch Klein[4]) eine längere Stelle über Lope-Reminiscenzen bei Shakespeare und Grillparzer[5]) sagt: „Mir ist schon öfter die Vermuthung gekommen, ob nicht Shake-

[1]) Gervinus, Shakespeare, II. 43. — [2]) Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung, II. 304/5. — [3]) Grillparzer VIII. 136. — [4]) Klein, Geschichte des Dramas, X. 347—350. — [5]) Grillparzer IX. 246.

speare, wenn er auch nicht selbst spanisch verstand, doch etwa durch einen Freund, der der Sprache kundig war, mit der spanischen dramatischen Literatur in einigem Zusammenhang war. Was mir schon bei Lope de Vega vorgeschwebt hatte, ist mir jetzt wieder bei Lesung des Lope de Rueda vor die Seele getreten." Ein solcher Zusammenhang würde die hier vertretene Anschauung über die Schuld der Desdemona noch bekräftigen.

Othello ist ein Neger, kein Berber, spricht doch Brabantio ausdrücklich von „des Unholds pechschwarzer Brust" — sei es dass Shakespeare den Ausdruck des Boccaz il moro missverstanden, sei es, dass er absichtlich, um den Abstand zwischen Othello und Desdemona noch zu vergrößern, aus diesem einen Neger machte. Der General Venedigs trägt immer das niederdrückende Bewusstsein mit sich herum, einer untergeordneten Menschenrace anzugehören, nur ein Mohr zu sein. Wie wenig seine neuen Staatsgenossen dies vergessen haben, geht schon aus dem scheinbar unbedeutenden Umstand hervor, dass alle ihn nicht als „der General" oder „Othello", sondern — oft auch in seiner Gegenwart — als „der Mohr" bezeichnen, selbst Desdemona thut dies; nur der ihm besonders wohlgesinnte Herzog macht eine Ausnahme davon. Mit dem ganzen Hochmuth des venetianischen Adeligen sagt der erste Senator zu ihm: „Lebt wohl, Mohr! Liebt und ehrt Desdemona!" Liebt? gut, aber ehrt? Hätte dieser Senator es wohl für nöthig befunden einem Standesgenossen einen solchen Rathschlag, der fast wie ein Befehl klingt, zu geben? Kurz, Othello wird keinen Augenblick das Gefühl los, dass er kein Gleichberechtigter, sondern nur ein Geduldeter sei, den man erträgt, weil und solange man ihn braucht. Othello ist leidenschaftlich wie sein ganzer Stamm und verbirgt diese angeborene Wildheit nur mit Mühe; in diesem Sinne erwidert er dem Jago nachdenklich: „Ganz recht, man sollte sein, das, was man scheint." Er weiß, dass dies sein größter Fehler ist, aber auch seine Gattin muss das wissen, muss alles vermeiden, was ihn reizen könnte, um den schlummernden Tiger in ihm nicht zu erwecken. Dass sie dies nicht thut und obwohl sie bemerkt, dass er eifersüchtig zu werden beginnt, mit unverständigem Eifer das Gesuch Cassio's betreibt, dass sie sorglos das Tuch, auf dessen Besitz er so großen Werth legte,

verliert, das steigert ihre tragische Schuld. Der Leichtsinn, mit dem sie sich über ihre kindliche Pflichten hinwegsetzt, mit dem sie das Wesen ihres Mannes empfindlich verletzt, mit dem sie wenige Stunden vor ihrem Tod, in der erregtesten Situation und schon mit einer Vorahnung des Kommenden doch noch bemerkt „Der Ludovico ist ein feiner Mann" und „er spricht gut," dieser Leichtsinn ist der Grundzug ihres Charakters und er bildet ihre unleugbar vorhandene tragische Schuld. Die poetische Gerechtigkeit wird durch ihren Tod ebenso wenig verletzt als durch den Ophelias und Cordelias. Im Tode nimmt ihr Wesen einen höhern sittlichen Aufschwung, der ihr unsere Sympathien sichert.

Dass Romeo und Julia nicht schuldlos untergehen, braucht nur kurz begründet zu werden, denn es ist ziemlich allgemein anerkannt. Die Überspannung der Leidenschaft stürzt sie ins Verderben, nicht der zufällig ausbleibende Brief des Bruders Lorenzo. Dass auf solches Ungefähr in einer so wichtigen Sache der ganze Plan des Franziskaners aufgebaut ist, gehört nur mit zu der auf den puren Zufall trauenden Handlungsweise aller Personen. So heißt es doch nur auf ein glückliches Ungefähr vertrauen, wenn Romeo nicht etwa Julia entführt, sondern allein auf spätere Begnadigung oder einen sonstigen Glücksfall bauend nach Mantua in die Verbannung geht. Kopflose Leidenschaftlichkeit ist sein Charakter, bei beiden herrscht stärkste Sinnlichkeit, man vergleiche nur den Monolog: „Hinab, du flammenhufiges Gespann." Dass statt des erwarteten unwahrscheinlichen Glücksfalles ein unerwarteter Unglücksfall eintritt, der die Liebenden zu Grunde gehen lässt, ist echte tragische Ironie, nicht von der Art der Romantiker, sondern von jener des „König Oedipus". — Es ist sonst nicht üblich in wissenschaftlichen Arbeiten Tagesblätter anzuführen, doch eben während ich mich mit diesen Ausführungen beschäftigte, las ich in der Wiener „Deutschen Zeitung" in einer Kritik von Johannes Meißner über eine Aufführung dieser wundervollen Tragödie, der auch ich wieder ein Mal beigewohnt hatte, die wahre Bemerkung, man müsse betonen, „dass die psychologische Grundlage der Charaktere und der Handlung eine allgemeine Überhitzung und Überhastung bildet." [1])

[1]) Deutsche Zeitung, 18. Januar 1888.

Ähnlich sagte Robert Zimmermann[1]): „Der Ungestüm ist Romeo's Schuld, wie Juliens die Lüge“ (gegen ihre Mutter). So stimmt er mit Ulrici überein, der auch hier, wie im „Othello“, eine Versündigung gegen das ewige Recht der Familie findet. Es ist richtig, Romeo und Julia wären nicht die, welche sie sind, wenn sie versucht hätten ihre Familien zuvor zu versöhnen, ehe sie sich in doch gar zu hastiger Eile vereinigten, diese südliche Gluthitze ist der Nerv ihres Wesens, aber dass sie so geworden sind, wie sie sind, das ist ihre tragische Schuld. Man wird dem beistimmen, was Ulrici sagt: „Romeos und Julias Liebe behält Recht, aber nur im Tode und durch den Tod, in welchem das Selbstsüchtige der Begierde und des Genusses, das Einseitige und Maßlose der andre Rechte verletzenden Leidenschaft zu Grunde gegangen, in welchem sie von den Schlacken des irdischen Daseins gereinigt, die verklärte Gestalt idealer Schönheit gewinnt.“

Schopenhauer hat gesagt[2]): „Shakespeare ist viel größer als Sophokles.“ Er stimmt darin mit Herder überein, der bei der Scene zwischen Hamlet und seiner Mutter im Schlafgemach der Königin ausruft[3]): „Wo steht ihr bei diesem Auftritt, Orestes, Elektra, Klytemnestra,“ während Lessing[4]) den König Oedipus noch höher stellte als Shakespeare. Obwohl er mit Unrecht behauptet, Shakespeare's Dramen wirkten „nicht merklich auf den großen Haufen“, hat er diesen Dichter stets am höchsten gestellt, bei Shakespeare aber hat sich Schopenhauers Behauptung von der mangelnden, ja verhöhnten poetischen Gerechtigkeit als unrichtig herausgestellt. Der größte Dramatiker aller Zeiten stimmt mit ihm, trotz aller gegentheiligen Behauptungen Siebenlists, nicht überein. Shakespeare ist nicht der Dichter Schopenhauer'scher Metaphysik, weit eher, wie ein verdienstliches Werk Vincenz Knauers[6]) ihn nennt, der Philosoph der sittlichen Weltordnung. Dasselbe wird sich bei unsern deutschen Heroen, Goethe und Schiller, zeigen, von denen Schopenhauer je zwei Figuren als Beispiele wählt.

---

[1]) Zimmermann, Über das Tragische und die Tragödie, S. 207. — [2]) Schopenhauer III. 496. — [3]) Herder X. 43. — [4]) Lessing VIII. 193. — [5]) Aus Schopenhauers handschriftl. Nachlass, S. 48. — [6]) Vincenz Knauer, William Shakespeare, der Philosoph der sittlichen Weltordnung (Innsbruck, Wagner, 1879).

Clavigo wird von Schopenhauer angeführt „als ein vollkommenes Muster“ der schon erwähnten dritten Gattung seiner — übrigens selbst von Siebenlist angefochtenen — Eintheilung der Tragödie. Ist Clavigo wirklich gezwungen Marie und Beaumarchais „wissend und sehend, das größte Unheil zu bereiten“? Wenn er es ist, so ist er es jedenfalls nicht durch seine Lage, sondern nur durch seinen Ehrgeiz und die volle Nichtigkeit seines unstät hin und her schwankenden, stets dem letzten Eindruck folgenden Charakters. Hätte ein wahrhaft Liebender sich deshalb von Marie losgesagt, weil sie hoffnungslos krank darniederliegt? Buenko, der Vorläufer Brackenburgs, thut dies nicht. Rötscher's Urtheil trifft zu[1]: „Im tragischen Ausgange Clavigo's erfüllt sich daher der Fluch der Charakterlosigkeit, welche in sich selbst zu Grunde geht“, ebenso seine Ansicht[2]), dass Clavigo's letzte Worte, seine Sorge für Beaumarchais uns versöhnen. Ich kann mich nicht bei jedem der Werke allzu lang aufhalten, doch sei bemerkt, dass Schopenhauer selbst sehr gut wusste[3]), dass Clavigo als Stück „von mehreren andern desselben großen Meisters in anderer Hinsicht weit übertroffen wird.“ Auf Clavigo passt Wilhelm Scherers in anderm Zusammenhang auch von Siebenlist citirter Ausspruch: „Alles darf ein dramatischer Held sein, nur nicht klein,“ weit besser als auf Grillparzers König Ottokar, den Scherer dort[4]) meint. Die vielen Fehler, welche das Stück (obwohl man trotzdem auch darin ex ungue leonem erkennt) besitzt, mögen unerwähnt bleiben, nur über den Abschluss ertheile ich Hettner das Wort, der aber gar zu grimmig beginnt[5]): „Selbst Goethe entblödete sich nicht, die ganze Katastrophe des Clavigo einer solchen rein zufälligen Schicksalsfügung anzuvertrauen. Nur der Zufall wollte es, dass der Diener Clavigo's eben einen andern Weg einschlägt, als ihm der Herr befohlen hat. Und einzig Zufall ist es, dass just in diesem Augenblicke die Leiche Mariens vorbeigetragen wird. Und wiederum ist es Zufall, dass, als es nun zum Gefecht kommt

---

[1]) Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung III. 211. — [2]) Ebenda III. 219. — [3]) Schopenhauer II. 301. — [4]) Scherer, Zum Gedächtnis Franz Grillparzers, Österreichische Wochenschrift 1872, I. 660. — [5]) Hettner, Das moderne Drama, S. 123.

zwischen Clavigo und Beaumarchais, gerade Clavigo der Unterliegende ist." Schopenhauer hat also auch darin Unrecht, dieses Werk für „ein vollkommenes Muster der dritten Gattung" zu erklären, da es ebenso gut in seine zweite Gattung paßt, wo Zufall und Irrthum herrschen, sogar in der ersten Gattung, wo „außerordentliche Bosheit eines Charakters" [1]) das Entscheidende ist, könnte es einen Platz finden, denn die Bosheit des Carlos ist wohl nicht geringer als die Kreons in der „Antigone", welche Schopenhauer deshalb in diese erste Gattung versetzt. Clavigo ist ein erbärmlicher Mensch, der in seinem haltlosen Schwanken kaum Mitleid erregen kann, dessen Tod keiner Nothwendigkeit entspricht und uns nicht erschüttert. Der poetischen Gerechtigkeit übrigens wird an dem Helden, wenn man Clavigo überhaupt so nennen kann, Genüge geleistet, da dieser die Ziele, welchen er durch seine Treulosigkeit näher zu kommen hoffte, nicht erreicht. Ob dies durch den Tod oder durch andere Umstände geschähe, würde sich von diesem Standpunkt aus gleichbleiben.

Wenn Schopenhauer in jenem Brief vom 17. Februar 1853 fragt, was Egmont verbrochen habe, so hatte er sich die Antwort schon einige Jahre früher selbst gegeben, da er in der ersten Auflage der „Parerga und Paralipomena" dieser Sache folgende, auch in den späteren Auflagen beibehaltene Zeilen widmet [2]): „Göthe's Egmont ist ein Mensch, der das Leben leicht nimmt und diesen Irrthum büßen muß. Dafür aber läßt dieselbe Gemüthsbeschaffenheit ihn auch den Tod leicht nehmen." Das ist's! Leichtsinn ist die Schuld Egmonts wie Desdemonas. Treffend scheint mir die Bemerkung Lotzes [3]): „Nicht allein durch eine bedeutende That lädt der tragische Charakter seine Schuld auf sich, auch durch unbedeutende Unterlassung in der Mitte eines Strebens, das den Wagenden verpflichtet, in seinem Thun vollständig zu sein und den Zufall zu beherrschen; selbst dies Streben muss nicht immer handelnd vordringen, sondern mag in der Behauptung einer gewissen Weise des Daseins und Lebens bestehen." Die Stelle

---

[1]) Schopenhauer II. 300. — [2]) Parerga und Paralipomena (Berlin, Hayn, 1851) II. 371, Par. 231, 3. Auflage Par. 335. — [3]) Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland, (München, Cotta, 1868), S. 668.

ist nicht mit Beziehung auf Egmont geschrieben, aber sie passt vollständig auf ihn. Julius Goebel[1]) sagt im selben Sinne von Egmont: „Das sorglos leichtsinnige Vertrauen auf sich und seine Umgebung, das sträfliche Liebeständeln am Abgrund, wo es gilt, durch mannhafte That sich und sein Volk vor diesem zu retten, das begründet seine Schuld und führt ihn dem Untergange zu. Eine Schuld, die um so schärfer hervortritt, je mehr ihn das Volk als tapfern Helden feiert." Schopenhauer hat in dem angeführten Paragraphen richtig Egmonts Schuld erkannt, unrichtig aber seinen Todesmuth gedeutet. Egmont nimmt den Tod nicht leicht, er hofft immer noch auf Begnadigung, es schmerzt ihn tief von der „freundlichen Gewohnheit des Daseins und Wirkens" scheiden zu müssen. Sein Sinn hängt bis zur letzten Minute am Leben, als aber alle Hoffnung geschwunden ist, da erwacht der Geist des Siegers von St. Quentin wieder in ihm und als Held sich über die Schwächen seines Selbst erhebend, getröstet durch den Traum, der ihm die dereinstige Verwirklichung seiner Lebensideale gezeigt hat, geht er in den unausweichlichen Tod. Am besten hat Robert Zimmermann seine Schuld dargelegt. Er sagt unter anderm[2]): „Egmont strebt nach dem Höchsten, aber er ist außer Stande sich um dieses Höchsten willen die kleinste Einschränkung gefallen zu lassen, er will seinem Volk und *sich zugleich* dienen und darüber geht er unter."

Schillers „Don Carlos" soll die Gebote der poetischen Gerechtigkeit besonders verhöhnen, da er beide Hauptpersonen elend enden lasse. Da fragt es sich natürlich nur, ob dieses „elend enden" verdient oder unverschuldet erfolgt, denn dass die Helden einer Tragödie untergehen, das allein kann doch unmöglich einen Verstoss gegen die poetische Gerechtigkeit bilden. Ist aber Carlos, der ein ehebrecherisches und blutschänderisches Verhältnis zu seiner Stiefmutter anstrebte, schuldlos? Oder soll er dadurch schuldlos werden, dass er, nachdem er dieser Neigung entsagt hat, nunmehr nach Flandern fliehen will, um dort an die Spitze der Empörung gegen seinen Vater zu treten? Die

---

[1]) Goebel, Uber tragische Schuld und Sühne, (Berlin, Dunker, 1884) S. 77. — [2]) Zimmermann, Über das Tragische und die Tragödie, S. 259.

deutsche Geschichte enthält genug Beispiele solcher Kämpfe zwischen Vater und Sohn, aber jedermann hat noch anerkannt, dass ein Sohn, welcher, sei es auch aus noch so edeln anderweitigen Gründen, sich bestimmen lässt gegen den Vater ins Feld zu ziehen, damit eine tragische Schuld auf sich lädt. Der Wille, der nur durch das rechtzeitige Dazwischentreten des Königs nicht zur That wird, ist aber der That gleichzuachten. Carlos fällt nach Fug und Recht. — Posa ist ihm in den Tod vorausgegangen, ein so edler Charakter, dass Schopenhauer an anderer Stelle[1]) sogar behauptet: „gar so viel Edelmuth, wie der einzige Marquis Posa darbietet, ist in Goethe's sämmtlichen Werken zusammengenommen nicht aufzutreiben." Ist Posa wirklich ein fleckenloser Mensch, das heißt kein Mensch mehr, sondern ein Engel? Ich behaupte, dass dies nicht zutrifft. Er hat hohe, schöne Ideale, aber man kann nicht sagen, dass er bei der Wahl der Mittel zur Verwirklichung dieser Ideale gar zu scrupulös vorgehe, er huldigt vielmehr in seiner Weise, wie jeder Politiker, dem Grundsatz: Der Zweck heiligt die Mittel. „Der Marquis wählt krumme Wege zum guten Zweck und diese sind's, die ihn verderben," hat deshalb Robert Zimmermann[2]) mit Recht gesagt. Er macht sich kein Gewissen daraus den Sohn zur Empörung wider den Vater aufzustacheln; er bewerkstelligt eine Zusammenkunft ohne Zeugen zwischen der Königin und ihrem Stiefsohn; in demselben Augenblick, da Philipp ihm sein Herz eröffnet hat, ihm sein ganzes Vertrauen schenkt, bittet er die Königin sie möge ihren Einfluss aufbieten, Carlos zu bewegen in Flandern die Fahne der Empörung gegen eben diesen Philipp, der auf Posa baut, der Carlos' Vater und Elisabeths Gatte ist, zu erheben! Er fühlt gar wohl um was es sich handelt, zu welchem Verbrechen gegen die Natur Carlos verleitet werden soll. Er selbst sagt: „Das Mittel ist fast so schlimm als die Gefahr," er hält seinen großen Einfluss auf Carlos für zu gering, um diesen zu einem solchen Schritte zu bewegen:

„Nur von Ihnen kann
Es Carlos hören, ohne Abscheu hören.

---

[1]) Schopenhauer III. 499. — [2]) Zimmermann, Uber das Tragische und die Tragödie, S. 267/8.

Der Name freilich, den es führen wird,
Klingt etwas rauh —

Königin.

Rebellion —

Marquis.

Er soll
Dem König ungehorsam werden" u. s. w.

Posa scheut sich, wie man sieht, das Kind beim rechten Namen zu nennen, er möchte das Wort unausgesprochen lassen, das die Königin dann nennt. Er selbst empfindet also nur zu gut, um was es sich handelt, dennoch scheut er nur das Wort, nicht aber die That. Nach seinem Plan soll Carlos „den span'schen Thron durch seine Waffen zittern" machen. Dass auf diesem Thron sein Vater sitzt, soll ihn nicht hindern. Posa's ganzes Denken fasst sich in dem einen Satz zusammen: „Flandern darf — Nicht aufgeopfert werden." Zu diesem Zweck sind ihm alle Mittel Recht. Dass der erstrebte Zweck ein edler ist, dass wir ihn billigen, darf uns nicht verkennen lassen, in wie hohem Grade verwerflich die Mittel sind, mit denen er vollführt werden soll. Philipps Weib gibt sich zum Werkzeug von Posa's Plänen gegen ihren Gatten her, denn sie liebt heimlich Posa, sie erwarmt für Carlos, aber sie betrachtet mit Entsetzen Philipps graue Haare. Auch sie ist schuldig, wie Posa und Carlos, wie Egmont und sein Klärchen. Von ihnen allen gilt, was Ulrici[1]) sagt, ihre Fehler sind „von ächt tragischer Natur, weil sie eben das menschlich Große und Edle zu ihrer Basis haben," ebenso aber gilt hier auch von Schiller, was Otto Ludwig bei Besprechung des Gretchen im „Faust" von Goethe sagt[2]): „Goethe erreicht die ideale Wirkung dadurch, dass er das Schreckliche blos andeutet . . . . . Goethe vermeidet das sittliche Urtheil um der Wirkung willen, Shakespeare bedarf dieses Kunstgriffes nicht." Die andern Anforderungen, welche Schopenhauer an das Trauerspiel stellt, bleiben ebenso unerfüllt. Keine Spur von Resignation, von Abwendung des Willens zum Leben! Besonders bezeichnend ist,

[1]) Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst, S. 376. — [2]) Otto Ludwig, Shakespearestudien, S. 426.

was Posa, da er geht sich für Carlos und Flandern aufzuopfern, scheidend, im Angesicht des Todes spricht:

„Königin!
— O Gott, das Leben ist doch schön!"

Der Leser, der mir bei all diesen, so weit als möglich abgekürzten Untersuchungen gefolgt ist, wird es sich selber sagen, dass Schopenhauers Beispiele auch dieses Mal nicht Stich gehalten haben. Damit aber ist dessen Angriff auf die poetische Gerechtigkeit abgeschlagen; die prosaische eines Iffland geben wir ihm willig preis. Mit jener „ewigen Gerechtigkeit" lassen wir uns nicht abspeisen; die Vergeltung seiner Frevel muss den Thäter schon im Drama selbst treffen. So sagte schon Herder[1]): „Überhaupt schließet sich uns im Theater die Welt mit dieſem Leben." Eine Anweisung auf das künftige Leben gilt in der Tragödie nicht. Dieses Leben stellt sie, wenn auch idealisirt, dar und in diesem Leben muss die Schuld wie die Strafe liegen: keine von beiden darf schon vorhergehen oder erst nachfolgen; die Rechnung muss glatt aufgehen und kein Bruch darf auf eine spätere Verrechnung verschoben werden. Wir halten an der Forderung der poetischen Gerechtigkeit fest; in der erhabenen Weise wie der Genius Shakespeare's und der andern Meister sie übte, gehört sie zu den nothwendigen Lebensbedingungen der Tragödie. Dass Schopenhauer dies nicht einsehen wollte, dass er mit verunglückten Beispielen und mit unschönen Schimpfworten gegen sie ankämpfte, entsprang eben daraus, dass es ihm wie fast allen Systembegründern nicht darum zu thun war das Wesen der Tragödie aus dieser heraus zu ergründen, sondern dass er, um sein System auch auf sie anwenden zu können, erst Ansichten künstlich in sie hineintrug, welche nicht in ihr waren, um dieselben dann mit Triumphesmiene als Bestätigung seiner Metaphysik wieder herauszulesen. Auch von Schopenhauer selbst gilt, was Frauenstädt[2]) von dessen Nachfolgern sagt: „Man empfängt aber, wenn man die Ansicht der Pessimisten über die Tragödie näher in's Auge faßt, den Eindruck, dass diese Ansicht keine unbefangene,

---

[1]) Herder, Sämmtliche Werke X. 65. — [2]) Frauenstädt, Philosophische Monatshefte (1870) VI. 64.

sondern eine vom System bestochene und gefärbte ist. Damit die Tragödie zur Bestätigung des Pessimismus diene, muss ihr Wesen und ihr Endzweck so aufgefaßt werden, wie die Pessimisten sie auffassen." Eben weil die Tragödie sehr wohl weiß, dass die Gerechtigkeit im Leben fehlt oder wenigstens zu fehlen scheint, eben deshalb führt sie dieselbe als poetisches Recht in ihre freie Phantasieschöpfung ein; denn sie will ja nicht Wirklichkeit sein, sondern schöner Schein.

Beides bestreitet ihr Schopenhauer; statt Schein soll sie Wirklichkeit geben, statt schön soll sie vor allem wahr sein, wenn auch beides nicht im naturalistischen Sinne. Deshalb hält er im Grunde recht wenig von ihrer sinnlichen Seite, von der Form, welche alle großen Dichter (hier seien nur Goethe, Schiller, Grillparzer und Hebbel, der in seinen Tagebüchern unaufhörlich immer wieder darauf zurückkommt, erwähnt) als das eigentlich Ausschlaggebende in der Kunst bezeichnet haben; erst in seinen letzten Lebensjahren ward er gegen sie gerechter; ein Paragraph der „Parerga und Paralipomena" zeugt hiefür. So urtheilt er auch ungerecht über Reim und Rhytmus, deren wahre Bedeutsamkeit er verkennt. Ganz verfehlt ist die folgende Auffassung[1]): „Metrum und Reim sind eine Fessel, aber auch eine Hülle, die der Poet um sich wirft, und unter welcher es ihm vergönnt ist, so zu reden, wie er sonst nicht dürfte: und das ist es was uns freut. — Er ist nämlich für alles, was er sagt nur halb verantwortlich. Metrum und Reim müssen es zur andern Hälfte vertreten." Er selbst erkennt übrigens, dass die Verskunst allen ihr ungünstigen Betrachtungen Trotz biete und dabei „alle Zeiten und Völker auf ihrer Seite"[3]) habe. Einseitig, aber innerhalb gewisser Grenzen richtig ist es, wenn die Macht, welche der Reim ausübt, dahin gedeutet wird, „daß ein glücklich gereimter Vers durch sein unbeschreiblich emphatische Wirkung, die Empfindung erregt, als ob der darin ausgedrückte Gedanke schon in der Sprache prädestinirt, ja präformirt gelegen und der Dichter ihn nur herauszufinden gehabt hätte." Sehr bemerkenswert ist die bei diesem Gedanken vorhandene Übereinstimmung mit Hebbel, welcher, während der 2. Band der

[1]) Schopenhauer VI. 454—456. — [2]) — III. 488. — [3]) — III. 489.

„Welt als Wille und Vorstellung“ erst 1844 erschien, am 3. April 1838 an seinen Freund Rousseau schreibt[1]: „Daß der verwandte Gedanke durch einen verwandten Klang ausgedrückt wird, ist wunderbar und erregt die Empfindung einer vorher bestimmten, unauflöslichen Harmonie zwischen Stoff und Form, also das, was die Dichtkunst einzig und vor allem erstrebt. — Das ist die große Bedeutung des Reims.“ Hebbel hat den Gedanken aber für mein Empfinden richtiger, poetischer und schöner ausgedrückt. Doch ist die Frage des Reims für die Tragödie weniger wichtig als die des Metrums. Den Reim kann sie entbehren, ja, es ist besser ihn im Trauerspiel nur sehr sparsam anzuwenden, das Metrum aber kann zum mindesten die historische Tragödie nur zu ihrem Nachtheil missen. Schopenhauer, der das Trauerspiel, welches königliche Personen darstellt, also das historische, dem bürgerlichen vorzog, hätte dies wohl selber zugegeben. Er sagt[2] mit Recht: „Auch ist das bürgerliche Trauerspiel keineswegs unbedingt zu verwerfen,“ doch darf es nicht Unglücksfälle darstellen, welche „durch menschliche Hülfe, ja bisweilen durch eine Kleinigkeit zu beseitigen“ wären. Für solche, für die Tragödie ungeeignete Fälle paßt auch sein Ausspuch[3]: „Dazu kommt, daß von der Höhe der Fall am tiefsten ist. Den bürgerlichen Personen fehlt es demnach an Fallhöhe.“ Treffend ist es auch, wenn Grillparzer sich deshalb gegen das bürgerliche Trauerspiel, das in der Gegenwart spielt, ausspricht, weil er meint[4]: „Die Gegenwart ist nie poetisch, weil sie dem Bedürfniß dient, das Bedürfniß aber ist die Prosa“ und ferner[5]: „Den Bedürfnissen der Gegenwart klebt immer etwas Prosaisches an, nur die Erinnerung ist poetisch.“ Aus all dem folgt, dass, weil die Gegenwart der poetischen Verklärung widerstrebt, eine bei weitem größere dichterische Kraft dazu gehört diesen Widerstand überwindend dennoch aus einem modernen Stoff ein echtes Kunstwerk zu schaffen, als bei einem schon durch den Zauber der Vergangenheit in ein anderes Licht gerückten, leichter zu verklärenden Stoffe. Natürlich ist hier nur eine große, geniale Schöpfung gemeint, nicht eines jener

---

[1]) Hebbels Tagebücher I. 101. — [2]) Schopenhauer III. 500. — [3]) — III. 500. — [4]) Grillparzer IX. 102. — [5]) Grillparzer IX. 109.

Dutzenddramen aus dem Gesellschaftsleben, welche meist ohne tiefern Gehalt sind und auch nach der Formseite höhern Ansprüchen nicht genügen können. Werke wie Hebbels „Maria Magdalena", Otto Ludwigs „Erbförster", Anzengrubers „Meineidbauer", Richard Voss' „Alexandra" zeigen bei all ihren Mängeln und Schwächen den zu beschreitenden Weg. Dieselben zeigen auch wie sehr J. H. v. Kirchmann, mit dessen Ansichten über das Drama ich mich überhaupt nicht befreunden kann, irrt, wenn er meint[1]), dass nur der Untergang auch äußerlich Erhabener tragisch, das bürgerliche Trauerspiel bloß rührend sei.

Abschließend würde sich an die Frage nach den Mitteln, mit und durch welche die Tragödie ihren Zweck erreicht, die nach der geistigen Beschaffenheit, welche der Schöpfer der Tragödie, der Dichter haben müsse, anschließen. Doch würde dies ein zu ausführliches Eingehen auf die Frage des Unterschiedes von Genie und Talent bedingen, welche außerhalb des Rahmens dieser Arbeit fällt. Es sei daher hier nur ein kurzer Satz aus Hebbels Tagebüchern angeführt, der in wenig Worten das ganze Geheimnis der dichterischen Production zusammenfasst. Hebbel[2]) schreibt nämlich im März 1841: „Dichten heißt: Abspiegeln der Welt auf individuellem Grunde". Ein Ausspruch mit dem sich auch Schopenhauer einverstanden erklärt hätte. Neue, große Welt- und Lebensanschauung, das ist es, was den Dichter macht. Sehr richtig sagt Grillparzer[3]): „Genialität ist Eigenthümlichkeit der Auffassung; Talent Fähigkeit des Wiedergebens; Genialität ohne Talent gibt keinen andern Wert als einen höchst persönlichen." Originalität allein hat keinen Wert, denn[4]): „Jeder Gedanke auf den Kopf gestellt, gibt einen neuen, und ein Narr im Narrenhause, hat mehr originelle Einfälle als alle Dichter seit Erschaffung der Welt zusammengenommen."

Anschauung, Anschaulichkeit, das fordern Schopenhauer und Hebbel stets vom Dichter, Ideen, nicht Begriffe. Auch folgende Definition, welche Schopenhauer in seinen 1820 gehaltenen Vorlesungen an der

---

[1]) Kirchmann, Aesthetik auf realistischer Grundlage (Berlin, Springer, 1868) II. 32. — [2]) Hebbels Tagebücher I. 238. — [3]) Grillparzer IX. 96. — [4]) Grillparzer IX. 95.

Berliner Universität vom großen Dichter gibt, deckt sich auf merkwürdige Weise mit unabhängig davon gethanen Äußerungen Hebbels. Schopenhauer sagt: „Ein großer Dichter, z. B. Shakespeare ist ein Mensch, der wachend thun kann, was wir alle im Traume.“ Hebbel meint Anfang 1846 zuerst[2]): „In den Dichtern träumt die Menschheit,“ am 3. Juni 1847 hat diese Idee schon folgende bestimmte Form gefunden[3]): „Mein Gedanke, dass Traum und Poesie identisch sind, bestätigt sich mir mehr und mehr“ und wird nun öfters wiederholt.[4]) So pries Hebbel auch selbst Schopenhauers „Entwickelungen über den Traum.“[5])

In diesem Abschnitt hat sich öfters Gelegenheit gefunden Schopenhauers Meinung beizupflichten und ich habe dies stets mit Freude gethan; denn mein Kampf gilt nicht dem großen Geist, den ich verehre, sondern nur seinen Irrthümern; diesen aber bin ich auch hier entschieden entgegen getreten und hoffe, dass es mir gelungen ist dieselben zu widerlegen.

---

[1]) Aus Arthur Schopenhauers handschriftlichem Nachlass, S. 369. — [2]) Hebbels Tagebücher II. 158. — [3]) Ebenda II. 263. — [4]) Ebenda II. 428, 469, 482, 561, 562. — [5]) Kuh, Hebbels Biographie II. 583.

IV. Welche Bedeutung besitzt sonach die Tragödie?

In diesem letzten Abschnitt soll kurz zusammengefasst dargethan werden, was nach Schopenhauer Bedeutung und Wert der Tragödie sei; es soll auf Grund des im Vorhergehenden Dargelegten seine Anschauung als irrig zurückgewiesen und, soweit dies gestattet ist, angedeutet werden, worin eigentlich die Bedeutung des Trauerspiels zu suchen sei. Damit ist meine diesmalige Aufgabe beendet.

Schopenhauer verachtete die Menschen noch ehe er sie gründlich kannte; den Helvetius, in dem er die beste Bestätigung dieser Ansichten fand, schätzte er wohl deshalb so hoch. Ich will durchaus nicht sagen, dass diese Verachtung keine Berechtigung habe, doch hätte es unter anderen Umständen wohl länger gedauert bis sein Pessimismus zum Durchbruch gekommen wäre. Den ersten Anstoß dürfte die Verweigerung der Erlaubnis zur Fortsetzung seiner Studien gegeben haben. Entscheidend hat sicherlich der plötzliche, jähe Tod seines Vaters, von dem es sogar hieß, er habe selber seinem Leben ein Ende gemacht, den Siebzehnjährigen beeinflusst. Er selbst schildert in seinem unterm 31. December 1819 der Berliner philosophischen Facultität eingesandten curriculum vitae seine damalige Stimmung äußerst düster: „Quibus malis mox supervenit adhuc funestissimus casus: pater optimus subito, fortuito, cruento mortis genere repente abreptus est. Ex hoc luctu moestitia mea jam adeo crevit, ut a vera melancholia parum abesset.“[1]) Der frohe Lebensgenuss, dem seine Mutter sich darrauf ergab, musste auf den Verwaisten höchst abstoßend wirken. Schon Ende 1807 war das Zerwürfnis zwischen Mutter und Sohn so weit gediehen, dass Schopenhauer, der damals nach Weimar kam, nicht in demselben Hause mit ihr wohnte und zwar auf ihren Wunsch.

[1]) Gwinner, Schopenhauers Leben, S. 239.

Wie ich Frauenstädt's Bericht entnehme, schrieb sie ihm damals,[1]) dass sie seine „Lamentationen über die dumme Welt und das menschliche Elend" nicht vertrage; er warf ihr später und wohl mit Recht vor, „das Andenken seines Vaters für den er große Pietät hegte, nicht geehrt zu haben."[2]) Schon in früher Jugend verdüstert, die Welt im schlimmsten Lichte sehend, so trat der junge Schopenhauer an das Theater heran. Die Romantiker wurden eben damals von der Schicksalstragödie abgelöst, welche, wenn auch ihre Blütezeit nur die Jahre 1815—1821 füllt, von 1809—1830 oder doch mindestens bis 1826 Platens „Verhängnisvolle Gabel" erschien in großem Ansehen stand. Daneben war von ernsten Schriftstellern nur noch Iffland von Bedeutung, dem Schopenhauer nie Geschmack abgewinnen konnte. Waren schon die Stücke der Romantiker mit ihrer berüchtigten Ironie nicht geeignet dem Jüngling einen richtigen Begriff von der tragischen Kunst zu geben, so mussten die Trauerspiele der Schicksalsdramatiker vollends seine Empfindung verwirren. Er hat weder der beiden Schlegel und Tiecks, noch der Zacharias Werner, Müllner, Houwald in seinen Urtheilen über die verschiedenen Dramatiker gedacht, doch kann sich der aufmerksame Beobachter, der nach einer psychologischen Begründung für den merkwürdigen Irrthum, in welchem sich der große Pessimist sein Leben lang über die Tragödie befand, sucht, des Gedankens nicht erwehren als ob diese Eindrücke, welche in die entscheidenden Zwanziger und Dreißiger Jahre Schopenhauers fallen, wesentlich auf seine Philosophie der Tragödie eingewirkt hätten. Es will mir scheinen als ob er von den Romantikern die Überschätzung der Idee und die Unterschätzung der Form übernommen habe, von den Schicksalstragikern aber seine grenzenlose Verachtung der poetischen Gerechtigkeit, seine Abneigung gegen jeden versöhnenden Ton am Schluss, ja seine ganze Definition der Tragödie. Ich will damit durchaus nicht gesagt haben, dass Schopenhauer den „Ion," den „Alarkos," die „Genoveva," den „24. Februar," den „29. Februar," „Die Schuld," „Das Bild" und den „Leuchtthurm" für große Dichtungen von bleibendem Wert ge-

[1]) Frauenstädt, Arthur Schopenhauer, Ein Lebensbild CXLV. — [2]) Ebenda CL.

halten habe, aber der Irrthum lag nur zu nahe anzunehmen, daſs nur der Mangel an Begabung seitens der Dichter an sich richtige Theorien ungenügend verkörpere. So flüchtet Schopenhauer denn zu Calderon, Shakespeare, Goethe und Schiller und sieht in ihre Werke jene ihnen ferne liegenden Theorien hinein, weil er sie eben in ihnen wiederzufinden wünscht, noch bestärkt dadurch, daſs er in Voltaires Stücken das, was er sucht, wirklich findet. Diese Deutung der Tragödie befand sich auch in voller Übereinstimmung mit der philosophischen Weltanschauung, welche er in den Jahren 1811—1818 in sich als System entwickelte; sie entsprach seiner von Jugend auf herrschenden melancholischen Gemüthsstimmung, sie stimmte überein mit den damals gefeiertsten Bühnenwerken, sie muſste ihm unwiderleglich sicher erscheinen. Auf den Einfluſs der Romantiker auf unsern Philosophen machte mit Recht schon R. Haym [1]) aufmerksam, der zuerst Schopenhauers Lehre, aus dessen Leben, Bildungsgang und Charaktereigenthümlichkeit psychologisch zu erklären versuchte, aber ungerecht hart gegen den groſsen Pessimisten war. So glaube ich erwuchs Schopenhauers Philosophie der Tragödie. Ob dieselbe aber auch für Leute, die seinem System nicht oder doch nicht vollständig beistimmen, ihre Geltung behalte, ob sie mit den groſsen Dichtern übereinstimme, das zu untersuchen war die Aufgabe dieser Studie und das Resultat dieser Prüfung der Theorie unseres Philosophen auf ihre Haltbarkeit war ein negatives.

Die Tragödie hat nach ihm nur eine Bedeutung, nur eine Aufgabe: Sie soll auch ihrerseits mächtig dazu beitragen das Aufgeben des Willens zum Leben zu bewirken. Sie soll dies erzielen indem sie als „treuer Spiegel des Lebens, der Menschheit, der Welt, nur verdeutlicht durch die Darstellung und bedeutsam gemacht durch die Zusammenstellung“ dient.[2]) Sie soll eine Antwort auf die Frage: „Was ist das Leben?“ sein[3]) und einen Eindruck hinterlassen, den „wir, bei allem Nachdenken darüber, nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffes herabziehen können.“[4]) Sie erreicht aber, wie alle Kunst, dieses Ziel der Abwendung des Willens zum Leben nicht mit der

---

[1]) R. Haym, Arthur Schopenhauer, Preuſsische Jahrbücher, 14. Band (1864) Heft 1 und 2. — [2]) Schopenhauer II. 297. — [3]) — III. 463. — [4]) — III. 467.

wünschenswerten Vollständigkeit, die „rein objective Auffassung der Welt und der Dinge“ ist „nur eine vorübergehende,“ [1]) sie erlöst den Künstler „nicht auf immer, sondern nur auf Augenblicke vom Leben.“ [2])

Dass die Tragödie deshalb nicht in Naturalismus versinken solle, hat Schopenhauer klar genug betont, doch bleibt ein tiefer Spalt, der mich von ihm trennt, da er das Wahre auch in der Kunst über das Schöne stellt, während ich mit Herbart und vielen anderen Philosophen und Dichtern die Kunst in erster Linie als „schönen Schein“ fasse. Unbedingt beistimmen kann ich hingegen seiner Ansicht, dass im echten Kunstwerk etwas nie ganz Aussprechbares zurückbleibe. In diesem Sinne ist es richtig, wenn Otto Liebmann sagt: „Die Schönheit eines Kunstwerkes kann nie streng bewiesen werden.“ [3]) Ist doch die ganze dichterische Production eine halb unbewusste, nie bis in ihre letzten Tiefen klarzulegende! Dass die Erkenntnis der Ideen nicht der Zweck der Kunst sein könne, ist bereits wiederholt betont worden. Grillparzer sagt darüber, wahrscheinlich mit directer Beziehung auf Schopenhauer [4]): „Der Kunst die Erkenntniß der Ideen zuzuschreiben, ist lächerlich, da der Ausdruck Idee doch immer eine objective Giltigkeit beansprucht, wo es denn endlich auf die Urbilder der Dinge hinausgeht, deren Erkenntniß dem Menschen wohl nicht gegeben sein dürfte. Daß dem Künstler bei vollständiger Concentration aller Kräfte (der Philosoph concentrirt nur die geistigen), das innere Wesen der Gegenstände deutlicher werde, als den übrigen Erdensöhnen, ist allerdings anzunehmen, aber wie weit ist es da noch zu den Urbildern. In früherer Zeit hat man statt Ideen Ansichten gesagt, und da kann es dann allerdings höchst vernünftige und annähernd richtige geben.“ Hebbel trifft den Nagel auf den Kopf, indem er schreibt [5]): „Die Ideen sind im Drama dasselbe, was der Contrapunkt in der Musik, Nichts an sich, aber Grundbedingung für Alles.“

Der Grundirrthum Schopenhauers ist es zu glauben, dass die Kunst und also auch die Tragödie die Lösung der Lebensräthsel bieten

[1]) Schopenhauer VI. 452. — [2]) II. 316. — [3]) Liebmann, Die Klimax der Theorien, (Straßburg, Trübner, 1884) S. 62. — [4]) Grillparzer IX. 86. — [5]) Hebbels Tagebücher II. 461.

solle und wolle, nur auf leichtere und angenehmere Art als die Philosophie. Gewiss! Auch die Tragödie ist eine Antwort auf die Frage, was das Leben sei, diese bange Frage, welche sich jedem von uns auf die Lippen drängt, welche alle Forscher wahrheitsgemäß zu beantworten trachten, ohne dass es bisher einem von ihnen gelungen wäre eine allgemein als richtig anerkannte Antwort auf diese wichtigste aller Fragen zu geben. Aber die Tragödie — und hier liegt der Fehler Schopenhauers — beabsichtigt nicht, uns eine gegen alle Einwendungen der Wissenschaft und der Zweifelsucht gewappnete Antwort zu geben, welche als einzige und ausschließliche Wahrheit anerkannt werden und als solche natürlich auch in Übereinstimmung mit dem bisher noch nicht entdeckten allein richtigen philosophischen System sein müsste. Das ernste Drama hat weit bescheidenere Ziele. Es genügt ihm eine befriedigende Lösung der Lebensräthsel, wie sie die praktischen Bedingungen dieser Kunstform erfordern, in ansprechender Form zu liefern, eine Lösung, bei welcher man sich allenfalls auch bescheiden könnte ohne weiterzuforschen, die aber keinen Anspruch auf wissenschaftliche Wahrheit erheben kann. Die Philosophie des Dramas ist in demselben Sinne wie die Religion so genannt zu werden pflegt, eine Philosophie für's Volk. Im Theater verschmelzen alle Zuschauer zu einer großen Masse, werden wahrhaft Volk. Diese Popularphilosophie gilt daher, so lange die Täuschung währt, auch für die Gebildeten, für die Philosophen unter den Zuschauern. Mehr als dies kann und will die Philosophie des Dramas nicht leisten, ihr eine wirkliche Beantwortung der höchsten Lebensprobleme zumuthen, heißt ihre Lebensbedingungen verkennen. Eben deshalb aber steht sie auch nicht im Dienste einer Partei, sondern in stolzer Unabhängigkeit von allen philosophischen Schulen und Zeitströmungen da. Immer wieder haben es die verschiedensten Philosophen versucht nachzuweisen, dass ihre und nur ihre Lehre im Einklang stehe mit der Philosophie des Dramas, wirklich gelungen ist es keinem, nur den einen Erfolg haben sie erzielt, dass der richtige Standpunkt vollständig verrückt wurde. Die vorliegende Schrift wählte gerade Schopenhauer als Beispiel, um an ihm die Verkehrtheit dieses Bestrebens zu zeigen, weil der rein scheinbare, künstliche und nothdürftige Zusammenhang zwischen seinem System

und der Philosophie des Dramas besonders scharf hervortritt und überdies unsere modernsten Naturalisten vielfach die gleichen Anforderungen an das Drama stellen wie er. Eine den vorhandenen Mustern entsprechende Philosophie des Dramas wird nur dann geliefert werden, wenn der Verfasser sich mit der bescheidenen Rolle begnügt dieselbe aus den Mustern herauszulesen, statt sie in dieselben hineinzulesen. Die Philosophie des Dramas, welche sich so als allen diesen Werken zu Grunde liegend offenbaren wird, kann dabei, wie schon erwähnt, ganz gut mit den eigenen philosophischen Überzeugungen des Forschers in Widerspruch stehen.

Wie es während dieser ganzen Arbeit stets mein Bestreben war, nicht meine in der wissenschaftlichen Welt noch unbekannte Person Schopenhauer gegenüberzustellen, sondern, wo dies irgend thunlich schien, statt meiner eigenen Meinung einen bekannten Namen, mit welchem ich mich in Übereinstimmung befand, sprechen zu lassen, so möge auch jetzt Grillparzer das Wort nehmen, um zu begründen, welches der Unterschied zwischen philosophisch und poetisch wahr sei. Er sagt[1]): „Philosophisch wahr ist, was sich erweisen läßt; poetisch wahr, das wovon man überzeugt ist, oder besser, was man als wahr *fühlt*, im Gegensatz zu dem, was man als wahr *weiß*“ und meint[2]), der Unterschied „zwischen philosophischer und poetischer Idee“ sei, daß „die erste auf einer Wahrheit beruht, die zweite auf einer Überzeugung.“ Ähnlich und vielleicht noch treffender bezeichnet Frauenstädt den Unterschied zwischen Poesie und Philosophie[3]): „Der Dichter sagt: Seht her! so stelle ich mir in der Phantasie die Sache vor und eine solche Vorstellung gefällt mir, mag sie wahr sein oder nicht. Der Philosoph hingegen sagt: Seht her! so wie ich sie bewiesen habe, ist die Sache, mag sie euch gefallen oder nicht.“ Die Philosophie der Tragödie sagt also nichts weiter als wie den großen Tragikern der Zusammenhang der Dinge zu sein schien, welche Lösung der Weltfragen ihnen am angemessensten däuchte, womit natürlich nicht ausgeschlossen erscheint, daß zufälligerweise diese Lösung mit den uns unbekannten Thatsachen

---

[1]) Grillparzer IX. 85. — [2]) Ebenda IX. 121. — [3]) Frauenstädt, Aesthetische Fragen, S. 181.

übereinstimmen könnte. Eine Überzeugung, eine bestimmte Ansicht in Betreff dieser höchsten Fragen muss aber jeder echte Dichter haben; am allerwenigsten ist ein großer Dramatiker ohne klaren Einblick in und entschiedene Stellungnahme zu diesen Problemen denkbar. Hier soll deswegen eine Stelle finden, was Georg Günther[1]) über Euripides sagt: „Euripides' Polemik richtet sich keineswegs gegen die Gottesidee selbst, sondern nur gegen die herkömmlichen Vorstellungen von den Göttern. Aber gerade darum weil er für jene thatsächlich abgestorbenen Formen einer im Widerspruch zu der herrschenden philosophischen Strömung stehenden Religion nicht Besseres, nichts Positives zu bieten vermochte, musste durch seine Dramen jener Zug innerer Zerrissenheit und weltschmerzlicher Zweifelsucht hindurchgehen, durch welche jene den Charakter geschlossener Einheiten nothwendig verloren. Nichts halfen dagegen die an sich ehrenwerten sittlichen Grundsätze des Dichters, nichts sein redliches Bemühen der Gottheit in ethischer Beziehung gerechter zu werden, als es die überlebten, alten Mythen thaten; so wenig ihn selbst sein Forschen und Sinnen über unergründliche Räthsel befriedigte, so wenig zu befriedigen vermochten seine Dichtungen den Hörer. Im Gegentheil verlieh das Hereintragen des Zwiespaltes zwischen der realen Wirklichkeit und idealer Vorstellung, die Erörterung nicht zu beantwortender Fragen jenen Dramen das Gepräge peinlicher Unsicherheit in allen den Dingen, über welche man vom Tragiker ein festgegründetes und klares Urtheil verlangen muss." Diese Wahrworte gelten nicht nur für Euripides, sondern für jeden Tragiker. Eine Weltanschauung muss er uns zu verkündigen haben, von der er selbst überzeugt ist, denn „nur wer selbst überzeugt ist, vermag andere zu überzeugen," das gilt auch für die Tragödie. Sonst allerdings gilt von ihm, was Hebbel, der selbst oft solche Kämpfe durchzuringen hatte, sich aber schließlich auch zur Wahrheit durchkämpfte, unterm 26. April 1847 seinem Tagebuche anvertraut[2]): „Ich weiß nicht, ob ich mich irre, aber mir däucht es eine Sünde wider den heiligen Geist der Wahrheit, wenn der Dichter seinem Kunstwerk eine Versöhnung

[1]) Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, S. 196/7. — [2]) Hebbels Tagebücher II. 259.

mit der menschlichen Situation und den Weltzuständen überhaupt einzuhauchen sucht, von der er selbst noch fern ist. Mir scheint, daß das Kunstwerk dann jeden Werth verliert." Schon früher hat ihn der Gedanke beschäftigt, wie aus der kurzen Notiz vom 16. Januar desselben Jahres hervorgeht[1]): „Ein Dichter, der selbst unversöhnt, seinen Werken Versöhnung aufzuprägen sucht."

In dem Sinne, dass der Dichter eine wenn auch mehr gefühlte als gewusste Überzeugung in Betreff der wichtigsten Fragen des Lebens gewonnen haben muss, gilt auch Friedrich Theodor Vischers Ausspruch[2]): „Der Dichter aber wird sich zu den anderen Künstlern verhalten wie (in allem tiefen Unterschiede) der Philosoph zu den Männern der Fachwissenschaften, vor ihm liegt das Leben enthüllt, er hat das Räthsel gefunden." Diese Überzeugung, welche die Tragödie auch dem Zuschauer mittheilt, soll natürlich — es kann dies nicht oft genug betont werden — nur eine subjective, keine objective sein. Aus demselben Grunde aber gibt die Tragödie das, was wir im Leben oft schmerzlich entbehren, in der Kunst aber verlangen: eine befriedigende Weltanschauung. So verhält es sich wie Herbart sagt[3]): „Alle ästhetische Kunst, auch die höchste, ist verschönernde Kunst. Sie verschönert das Leben, aber sie kann und darf es nicht beherrschen." Die Ansicht, welche ich gegen Schopenhauer hier zu vertreten hatte, findet ihren besten Ausdruck in der knappen Fassung, welche der bedeutendste Aesthetiker der Herbart'schen Richtung, Robert Zimmermann, ihr gab[4]): „Natur- und Sittengesetz, sinnliche und sittliche Weltordnung decken einander im Drama." An diesen Überzeugungen müssen wir festhalten (und ich glaube durch Widerlegung der großen Zahl von Beispielen, welche Schopenhauer anführt, dazu beizutragen), wenn unserer Tragödie nicht dasselbe Schicksal bereitet werden soll, welches J. L. Klein[5]) als das der Nachfolger Shakespeare's bezeichnet, „die Rückwandelung der tragisch-poetischen Gewissensläuterung in die

---

[1]) Hebels Tagebücher II. 216. — [2]) Vischer, Aesthetik, IV. 1171. — [3]) J. F. Herbart, Sämmtliche Werke, II. 93. — [4]) Zimmermann, Glaube und Geschichte im Lichte des Dramas (Wien, Gerold, 1877) S. 34. — [5]) Klein, Geschichte des Dramas XII. 101.

Greueltragödie der geistes- und gewissenstodten Staatsaction, in die römische Staatstragödie, in einen ekelhaften Auswurfsknäuel von Gift, Blutschande und Mordsucht." Das wäre aber ihr Schicksal, wenn sie Schopenhauers Grundsätzen folgen wollte; dass dem so ist, glaube ich im ganzen Verlauf dieser Schrift zu Genüge dargethan zu haben.

Ich habe früher gesagt, dass, während nach Schiller das Vergnügen die Hauptaufgabe der Kunst und also auch der Tragödie ist, nach Schopenhauer das Missvergnügen der eigentliche Zweck des Trauerspiels wäre. Dem scheint entgegenzustehen, dass der Philosoph von Frankfurt öfters von dem „Trost, den die Kunst gewährt," [1]) von der Schmerzlosigkeit, welche der Betrachtung der Welt als Vorstellung innewohne, im Gegensatz zu dem Schmerz, den die Welt als Wille bereite, von der „finalen Beruhigung," welche sich uns nur im Bilde, im Kunstwerk darstelle [2]), spricht, sowie davon, dass alle Zustände schön zu sehen, aber schrecklich zu sein sind. Die Tragödie aber wäre nach seinen Angaben über das, was sie sei und bewirken wolle, fast ebenso schrecklich zu sehen als zu sein. Sie soll ja nicht wie die übrigen Kunstformen uns zeitweilig daran vergessen lassen, dass wir einen Willen besitzen und uns dadurch für Minuten in einen glücklichen, willenlosen Zustand versetzen, sie soll vielmehr den Willen uns vorführen, uns alle seine Qualen zeigen, unsern Willen zur Selbstaufhebung und Selbstvernichtung anreizen. Wir sollen den Willen auf der Bühne leiden, alle Schreckniſse hervorrufend und über sich ergehen lassend, sehen, nicht etwa um für kurze Zeit an unsern Willen zu vergessen, sondern damit wir uns erst recht bewusst werden, dass wir diesen Willen besitzen, dass er aber kein wünschenswertes Gut sei, sondern vernichtet zu werden verdiene.

Schopenhauer sucht nach einem anderen Genuss, den die Tragödie uns bereite, denn dass sie doch eigentlich als Genuss und nicht als Marter gedacht sei, das sieht er ein. Während die Kunst uns sonst „frei von Quaal" mache, soll die Tragödie uns durch das, was sie schildert, und durch die Art, wie sie es schildert, erst recht peinigen und quälen. Worin besteht also der Genuss, den sie uns bereitet?

---

[1]) Schopenhauer II. 315. — [2]) — VI. 448.

„Auf diesem Punkte seines Lehrgebäudes“ zeigt sich Schopenhauer, nach Siebenlists[1]) Worten „vielfach von fast mystischer Vertiefung nicht frei.“ Er sagt darüber, um nur die bedeutsamsten Stellen hervorzuheben, folgendes[2]): „Gerade dadurch aber“ (dass wir nämlich durch das Trauerspiel bewogen wurden, das Leben nicht mehr zu wollen und zu lieben) „werden wir inne, daß noch etwas Anderes an uns übrig bleibt, was wir durchaus nicht positiv erkennen können, sondern bloß negativ als das, was nicht das Leben will. Wie der Septimenaccord den Grundaccord, wie die rothe Farbe die grüne fordert und sogar im Auge hervorbringt, so fordert jedes Trauerspiel ein ganz anderartiges Daseyn, eine andere Welt, deren Erkenntniß uns immer nur indirekt, wie eben hier durch solche Forderung, gegeben werden kann. Im Augenblick der tragischen Katastrophe wird uns deutlicher als jemals, die Überzeugung, daß das Leben ein schwerer Traum sei, aus dem wir zu erwachen haben.“ Ebenso sagt er kurz nachher[3]), dass durch Abwendung des Willens vom Leben in des Zuschauers „tiefsten Innern, das Bewußtseyn angeregt wird, daß für ein anderartiges Wollen es auch eine andere Art des Daseyns geben müsse. — Denn wäre dies nicht, wäre nicht dieses Erheben über alle Zwecke und Güter des Lebens, dieses Abwenden von ihm und seinen Lockungen, und das hierin schon liegende Hinwenden nach einem anderartigen, wiewohl uns völlig unfaßbaren Daseyn die Tendenz des Trauerspiels; wie wäre es dann überhaupt möglich, daß die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens, im grellsten Lichte uns vor Augen gebracht, wohlthätig auf uns wirken und ein hoher Genuss für uns seyn könnte?“ Mit dieser Anschauung in Übereinstimmung meint er an anderem Ort[4]), dass das Leben sich „als ein Läuterungsproceß, dessen reinigende Lauge der Schmerz ist,“ darstelle.

Mit der hier erwähnten andern Art des Daseins kann keinesfalls das sonst als Ziel der Schopenhauer'schen Philosophie aufzufassende Nichtsein gemeint sein, da Schopenhauer doch stets das Hegel'sche Fangballspiel mit dem Umschlagen der Begriffe in ihr Gegentheil

[1]) Siebenlist S. 57. — [2]) Schopenhauer III. 495. — [3]) — III. 497. — [4]) — III. 735.

perhorescirt hat. Es drängt sich dem unbefangenen Leser vielmehr bei diesen und ähnlichen mystisch anklingenden Sätzen unseres Philosophen die Überzeugung auf, dass dieser wenigstens zu Zeiten an eine ganz andere, im besten Sinne christliche Metaphysik geglaubt habe als diejenige, welche er sonst lehrte. Rühmt er sich doch trotz seines offen zur Schau getragenen Atheismus wiederholt, dass er den wahren Sinn der christlichen Lehre verkündet habe und in der That, wenn man als Hauptsatz derselben den Spruch fasst: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt," dann erscheint Schopenhauers Pessimismus oder richtiger der Pessimismus überhaupt als eine consequente Fortbildung der Lehre der Evangelien. Doch all dies hat uns hier nicht zu kümmern und so sehr auch diese Sätze Schopenhauers geeignet erscheinen für einen Standpunkt Propaganda zu machen, dem auch ich nicht ferne stehe, so sehr es in meinem Interesse läge denselben zuzustimmen, im Interesse der Wahrheit muss ich mich gegen die Anwendung dieser Sätze auf die Tragödie entschieden verwahren. Richtig verstandener Pessimismus und echtes Christenthum sind sehr wohl vereinbar, das ist auch meine Ansicht, aber die Tragödie hat damit nichts zu schaffen.

Die Tragödie hat, wie in den früheren Abschnitten gezeigt wurde, durchaus nicht die Absicht den Willen zum Leben zu ersticken. Sie zeigt uns das Walten einer hohen, strengen, aber darum erst recht sittlichen Weltordnung, ohne sich darum zu kümmern ob dieses schöne Bild in den Zuschauern Liebe zum Leben oder Abneigung gegen dasselbe erwecke. Demgemäß beabsichtigt sie auch nicht in uns Sehnsucht nach einem anders gearteten Dasein zu erwecken. Schopenhauers einziger Beweis für die von ihm behauptete Wirkung der Tragödie liegt freilich in jener Frage. Ich muss aber darauf antworten, dass eine solche Darstellung, wie Schopenhauer sie verlangt, auch weder „wohlthätig auf uns wirken" noch „ein hoher Genuß für uns seyn könnte." Schopenhauer verwechselt hier die wirklich vorhandenen großen Tragödien mit den Zerrbildern, welche er uns plausibel machen möchte. Die Werke eines Aischylos, Shakespeare, Goethe, Schiller, Grillparzer wirken eben darum wohlthätig auf uns und sind ein hoher Genuss für uns, weil sie all das nicht thun, was Schopenhauer von der Tragödie fordert, weil in ihnen kein Zufall geduldet

wird, kein Unschuldiger rettungslos dem Verderben verfällt, weil in ihnen jene poetische Gerechtigkeit geübt wird, welche Schopenhauer so sehr hasst, und weil wir daher nicht gezwungen sind die Ausgleichung erst in einer anderen Welt zu suchen, deren Existenz doch immer Zweifeln ausgesetzt bleibt, Sache des Glaubens an eine größere oder geringere Wahrscheinlichkeit ist, vielmehr in diesen Meisterwerken der Schiller'sche Spruch zur Wahrheit wird:

„Und alle Schuld rächt sich auf Erden."

Darum lauschen aber Theisten und Atheisten mit gleichem Entzücken diesen echten, unsterblichen Trauerspielen, während ein nach den Lehren Schopenhauers geschriebenes Stück höchstens für besonders überzeugte Anhänger seiner Lehre ein Genuss, für alle andern Menschen eine Marter sein würde. Die „schreckliche Seite des Lebens im grellsten Licht" uns vorzuführen, das überlässt die echte Kunst, sich ihrer wahren Bestimmung zu erfreuen und zu erheben wohl bewusst, den Schicksalstragödien und gewissen Melodramen, welche ausschließlich darauf abzielen die Nerven auch des Stärksten zu erschüttern, sowie endlich dem „großen Dramatiker" Voltaire und seinen neuesten Nachfolgern.

Den praktischen Einfluss, welchen übrigens die Durchführung der Theorien Schopenhauers in der harten Wirklichkeit auf das Drama und die Bühnen haben würde, hat mit unbeabsichtigter und darum um so wirksamerer Ironie Julius Bahnsen dargethan. Derselbe meint nämlich, dass „der wahrhaft Gebildete — der homo doctus, der „erfahren was das Leben sei," weil das Leben selber ihn schulte — vermöge seines geschärften und erweiterten Blicks auch im „täglichen Leben" der Tragödien genug findet und deshalb sein Geld lieber daran wendet, um im Theater aus den Händen der „Kunst" den Anblick von „Komödien" zu empfangen, weil solche von der Wirklichkeit weniger gut pflegen durch- und aufgeführt zu werden."[1]) So ist es in der That. Wenn die Tragödie die Hauptabsicht hat uns zum Pessimismus zu bekehren, so fällt für den, der schon zu dieser alleinseligmachenden Weltanschauung bekehrt ist, der Grund fort,

[1]) Bahnsen, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen (Lauenburg in P., Ferley, 1877) S. 106.

sie noch weiter zu besuchen. Sind erst alle überzeugt, so ist auch gar keine Ursache mehr vorhanden neue Trauerspiele zu schreiben oder auch alte aufzuführen. Die Tragödie bereitet also, indem sie sich zur Magd des Pessimismus erniedrigt, ihre Selbstaufhebung vor. Dieselbe würde aber schon viel früher eintreten, da die unverbesserlichen Nicht-pessimisten es wahrscheinlich in freierer Auslegung der Bahnsen'schen Worte gescheidter finden würden, sich durch Lustspiele erheitern als durch die trostlosen Trauerspiele, welche nach Schopenhauers Vorschriften ausgeführt wären, verbittern und traurig machen zu lassen. Während heute ähnliche, leider nur zu weit verbreitete Gesinnung mit Recht als Zeichen ärgsten Philisterthums und mühsam überfirnisster Halb- und Unbildung gilt, würde sich dann die Sache ganz anders stellen und man könnte den Leuten nicht Unrecht geben, welche durch diese Flucht nur unsere Auffassung bestätigen würden, dass es nicht — wie heute leider vielseitig angenommen zu werden scheint — die Aufgabe der Kunst sei zu verstimmen. Möge man mir diese kleine, rein praktische Abschweifung zu gute halten. Ich glaube, dass ähnliche Gedanken sich jedem aufdrängen, der sich mit Schopenhauers Tragödienlehre beschäftigt und es schien mir von Interesse, dass ein hochbegabter Fortsetzer Schopenhauers — so und nicht einen Schüler muss man Bahnsen nennen — diese praktischen Consequenzen bereits gezogen hatte.

Wir kehren zu der theoretischen Betrachtung zurück. Schopenhauer hat eine Reihe von Gesetzen für die Tragödie aufgestellt, von welchen viele und gerade die einschneidendsten und wichtigsten hier bekämpft werden mussten und — wie ich glaube — auch widerlegt wurden. In einem Punkte sind wir übrigens in Übereinstimmung gewesen. Unser Philosoph erhob nicht den Anspruch Gesetze zu geben, welche deshalb weil er sie gegeben, für alle künftigen Tragiker bindend sein sollten, sondern er erkannte, dass für den Aesthetiker apriorisches Construiren eines Musterdramas nicht möglich sei, dass er sich an die vorhandenen besten Werke halten müsse, um irgend welche Rathschläge für die Zukunft geben zu können. Der große Pessimist versuchte seine Theorie durch Beispiele beweiskräftig zu machen, die Widerlegung derselben war zugleich die Widerlegung seiner Theorie. Ich befand mich hierin mit meinem genialen Gegner auf gleichem

Boden. Denn es ist meine festgegründete Ansicht, dass nur aus den vorhandenen Meisterwerken auf inductivem Wege aposteriorisch die Erkenntnis der denselben zu Grunde liegenden Gesetze möglich sei, dieselben aber nicht auf deductivem Weg apriorisch gewonnen werden könnten. In diesem Sinne will ich den Versuch wagen die Philosophie der Tragödie zu erforschen. In diesem geplanten Werke wird es angemessen sein ausführlich meine auf Grund der Thatsachen gewonnenen Anschauungen über Sein, Zweck, Wert und Bedeutung der Tragödie niederzulegen, während hier meine Aufgabe sich darauf beschränkte die Unhaltbarkeit der Meinungen Schopenhauers nachzuweisen. Das war der Zweck dieser kritischen Vorstudie meines beabsichtigten umfassenderen Werkes und ich schmeichle mir mit der Hoffnung, denselben auch erreicht zu haben.

Einer der Aussprüche des Philosophen von Frankfurt ging dahin, es sei Aufgabe des Dramas „das gewaltige Wollen, die großen Leidenschaften" zu schildern. Dem stimmte ich bei, doch muss ich hinzufügen, dass, wenn heute zahlreiche Kunstrichter sich auf Aristoteles berufend die Schilderung dieser Furcht und Mitleid erregenden Seiten der Menschennatur allein für ausreichend halten, um das zu erfüllen, was das Drama soll, ich nicht dieser Ansicht bin. Ich sage vielmehr mit Gervinus[1]) „die eigentliche Aufgabe der Tragödie" sei „den Stoß mächtiger Leidenschaften auf die natürlichen und sittlichen Schranken der Menschheit zu schildern," aber auch zu schildern, wie diese Leidenschaften ihren Träger zu Grunde richten, während erhaben und alle Geschlechter der Menschen überdauernd die sittliche Weltordnung, an der sich der Frevler versündigte, in unantastbarer stiller Majestät weiter herrscht. Obwohl sonst kein Optimist, mache ich die von Frauenstädt[2]) als die optimistische bezeichnete Ansicht zu der meinigen: „Er wird die Schuld nicht im *Wollen überhaupt* finden, sondern nur in dem leidenschaftlichen, *maßlosen*, sich überhebenden Wollen, und wird demgemäß die Versöhnung nicht in dem gänzlichen Aufgeben des Willens, sondern nur in dem Aufgeben des

[1]) Gervinus, Shakespeare, 3. Auflage, II. 187. — [2]) Frauenstädt, Philosophische Monatshefte (1870) VI. 71.

maßlosen Wollens, zu dessen Verurtheilung die Tragödie, sei es im Helden selbst, sei es im Zuschauer, führt, finden." Dass diese sittliche Weltordnung vielleicht nur eine poetische Fiction, ein Nichtseiendes ist, hat uns dabei nicht zu bekümmern. Nicht strenge Wahrheit soll man in der Kunst suchen, sondern schönen Schein, so wird sie wirklich ein Trost in der Wüste dieses Lebens, der letzte Trost gerade für viele feiner gestimmte, edler veranlagte Naturen. Schopenhauer wollte in der Kunst und daher auch in der Tragödie nichts sehen als ein Mittel der Erkenntnis. Dies ist einer seiner Fundamentalirrthümer. Sie ist mehr, unendlich viel mehr. Sie ist ein Strahl des Göttlichen, der seinen Weg in dieses irdische Jammerthal gefunden hat, in dessen leuchtendem Schein alle Blumen schöner blühen und stärker duften, alle Vögel heller singen, alle Menschenherzen leiser klagen; sie ist ein Geschenk des Himmels an die Erde, sie schlägt die Brücke, welche den Menschen hinüberführt aus seinen dumpfen Wohnungen, fort von seinen drückenden Sorgen, quälenden Gedanken in das schöne Zauberreich der Phantasie. Hätte der Mensch alle Schätze des Reichthums und Wissens und entbehrte die Kunst, er wäre doch bettelarm. Was aber die Kunst ist, mit der wir uns hier beschäftigt haben, das möge uns einer ihrer gottbegnadeten Priester sagen und wie diese Zeilen mit Franz Grillparzer begannen, so mögen sie auch mit seinen Worten schließen: „Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern." [1])

[1]) Grillparzer IX. 99.

Druck von Rudolf M. Rohrer in Brünn.

Schopenhauer, Arthur 214030 Philos.
Author Reich, Emil S373
Title Schopenhauer. .Yr

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU